

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN

Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II



TESIS DOCTORAL

**Mirar sin ver: una mirada de cerca a las relaciones entre la
fotografía y la ceguera**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Ángela Ribeiro Farias

Director

Francisco García García

Madrid, 2013



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
DEPARTAMENTO CAVPII

TESIS DOCTORAL

**MIRAR SIN VER: UNA MIRADA DE CERCA A LAS
RELACIONES ENTRE LA FOTOGRAFÍA Y LA
CEGUERA**

Investigadora:
Angela Ribeiro Farias

Director:
Dr. Francisco García García

Madrid, 2012

A mi madre

Agradecimientos

Agradezco al Dr. Francisco García García por la dirección de esta investigación, por sus consejos y orientación.

Gracias también a todos los fotógrafos que han colaborado con este estudio, relatando su experiencia y participando de los experimentos: Paco Grande, Gerardo Nigenda (in memoriam), Evgen Bavcar, Fernando Camuaso Segundo, Ralph Baker, Annie Hesse, Alice Wingwall, Flo Fox, Vicky Fludd, Teco Barbero, Beatriz Martínez Barrio, Mauricio Alejo, Ciuco Gutiérrez, Julio Galeote, Miguel Tejero, Maru Calmaestra, Edgard Marques, Jorge Salgado, Tiago Coelho, Paul Yule, Elena Gonzalez, Luis Pérez-Mínguez, Pascual Arroyo, Javier Sanchez, Ángela Piñó, Garazi Erdaide, Marie-Pierre Cravedi, Esther Giménez, Thiago Sabino, Douglas McCulloh y Mark Andres. A la Dra. Myrna Cicely Couto Giron, Alberto Resendiz Gómez, Silvia Carrasco y Sergio Marras.

A toda mi familia, sobre todo a mi padre. A mis amigos Carmela Slavutzky, Simaia de Figueiredo Ferreira, Rosangela Battistella, Pascual Martínez, Marta Sánchez, Yolanda Mateos y Lucas Clemente.

Vuestro apoyo, ayuda y compañerismo han sido fundamentales para el desarrollo de esta investigación. Gracias a todos.

Mirar sin ver: una mirada de cerca a las relaciones entre la fotografía y la ceguera

Looking without seeing: a closer look at the relationship between photography and blindness

Olhar sem ver: um olhar atento sobre a relação entre a fotografia e a cegueira

Resumen

Esta tesis trata de las relaciones entre la fotografía y la ceguera desde distintas perspectivas. Se hizo un acercamiento teórico a estos dos temas a través de la investigación de cada uno separadamente para, luego, encontrar los puntos de convergencia entre ellos. Para entender lo que, supuestamente, muchos consideran una paradoja, se estudió la formación de las imágenes mentales y la biografía y obra de 28 fotógrafos ciegos de distintas nacionalidades. De estos 28 fotógrafos ciegos, 10 fueron entrevistados. Este estudio generó la elaboración y ejecución de 4 experimentos en los que participaron 20 fotógrafos videntes, sometidos a una simulación de ceguera temporal y, también, 7 fotógrafos ciegos. Los resultados de los experimentos mostraron cómo cada uno fue capaz de entender una escena -sin utilizar el sentido de la vista- y representarla a través de la fotografía o de dibujos.

Abstract

This thesis deals with the relationship between photography and blindness from various fields. There was a theoretical approach to these two issues through research each one separately to then find points of convergence between them. To understand what is, supposedly, many see a paradox, we studied the formation of mental images and biography and works of 28 blind photographers of different nationalities. Of these 28 photographers blind, 10 were interviewed. This study led to the development and implementation of 4 experiments involving 20 photographers seers, including the researcher, subject to a state of temporary blindness and, also, 7 blind photographers. The results of the experiments showed how each was able to understand a scene, without using the sense of sight, and represent it through photography or drawings.

Resumo

Esta tese trata da relação entre a fotografia e a cegueira a partir de vários âmbitos. Houve uma abordagem teórica a essas duas questões através de pesquisa de cada uma separadamente, para então encontrar pontos de convergência entre elas. Para entender o que, supostamente, muitos vêem como um paradoxo, foi estudada a formação de imagens mentais e a biografia e obra de 28 fotógrafos cegos de diferentes nacionalidades. Destes 28 fotógrafos cegos, 10 foram entrevistados. Este estudo levou ao desenvolvimento e implementação de 4 experimentos envolvendo 20 fotógrafos videntes, incluindo a pesquisadora, submetidos a um estado de cegueira temporária e, também, 7 fotógrafos cegos. Os resultados dos experimentos mostraram como cada um foi capaz de entender uma cena, sem usar o sentido da visão, e representá-la através da fotografia ou desenhos.

Palabras clave

fotografía – ceguera – fotógrafos ciegos – imágenes mentales

Key words

photography – blindness – blind photographers – mental images

Palavras-chave

fotografia – cegueira – fotógrafos cegos – imagens mentais

Índice

1. Introducción.....	12
1.1 Objeto y Contexto.....	16
1.2 Propósito.....	17
1.3 Justificación.....	17
1.4 Finalidad.....	19
1.5 Oportunidad.....	20
1.6 Recursos.....	21
1.6.1 Los entrevistados	22
1.6.2 Sobre los conferenciantes	22
A) José Saramago	22
B) Fernando Meirelles	24
C) Benjamín Mayer	25
2. Teorías previas y estado de la cuestión.....	26
2.1 El universo de las sensaciones y las percepciones.....	26
2.1.1 Las Cinestesias	35
2.2 La ceguera	38
2.2.1 La ceguera física.....	39
2.2.2 La ceguera metafórica	45
2.3 Las imágenes mentales	50
2.3.1 Las imágenes mentales y los ciegos	54
2.4 La fotografía.....	58
2.4.1 La fotografía como huella de lo real.....	59
2.4.2 La fotografía como medio de expresión.....	62
2.4.3 La fotografía como arte	65
2.4.4 La fotografía como función social.....	67
2.4.5 La fotografía como un acto social	68
2.4.6 El fotógrafo.....	70
2.5 Fotografía y ceguera – una relación de intimidad	73
2.5.1 Fotografía, imagen, palabra y ceguera – relaciones de transcodificación	76
2.5.2 Recursos y accesibilidad.....	81
2.5.3 Los fotógrafos ciegos	90

2.5.3.1 Fotógrafos ciegos europeos	95
A) Evgen Bavcar	95
B) Paco Grande.....	97
C) Rosita McKenzie	102
D) Juan Torre.....	104
E) Alex de Jong	106
F) Carme Ollé	108
2.5.3.2 Fotógrafos ciegos de América	109
2.5.3.2.1 De América del Norte.....	109
A) Gerardo Nigenda	110
B) Drew Bedo	112
C) Flo Fox.....	114
D) Henry Butler	116
E) Bruce Hall	118
F) Annie Hesse	120
G) Vicky Fludd.....	122
H) Pete Eckert.....	124
I) Ralph Baker	129
J) Michael Richard	130
K) Kurt Weston	133
L) Alice Wingwall.....	135
M) Ken Keen	137
N) Jason DeCamillis.....	141
O) Craig Royal	142
P) Kyle Jones.....	144
Q) Amy Hildebrand.....	147
2.5.3.2.2 De América Central	150
A) Eladio Reyes.....	150
2.5.3.2.3 De Sudamérica.....	152
A) Teco Barbero	152
B) Javier Alejandro Darquea	155
2.5.3.3 Fotógrafos ciegos africanos	157
A) Fernando Camuaso Segundo	157
2.5.3.4 Fotógrafos ciegos asiáticos.....	159
A) Toun Ishii	159
3. Diseño de la investigación	162

3.1 El objeto formal	162
3.2 Preguntas de la investigación	162
3.3 Objetivos.....	163
3.4 Hipótesis	164
3.5 Técnicas metodológicas (los experimentos).....	165
3.5.1 Estudios de caso: fotógrafos ciegos.....	167
3.5.1.1 Metodología de las encuestas	167
3.5.2 Los experimentos – casos prácticos	168
4. Descripción de los experimentos, tratamiento de las entrevistas, análisis e interpretación de los datos.....	171
4.1 Descripción y análisis de los experimentos.....	171
4.1.1 Experimento número 1	171
A) Ciuco Gutiérrez	172
B) Edgard Marques.....	178
C) Julio Galeote	185
D) Jorge Salgado	190
E) Emílio Kemp Farias	194
F) Tiago Coelho.....	198
G) Paul Yule	202
H) Mauricio Alejo	210
I) Elena González	214
J) Luis Pérez-Mínguez.....	218
4.1.2. Experimento número 2	221
A) Maru Calmaestra	230
B) Miguel Tejero	233
C) Thiago Sabino.....	236
D) Marie-Pierre Cravedi.....	239
E) Esther Gimenez.....	242
F) Angela Piñó.....	245
G) Edgard Marques	248
H) Garazi Erdaide.....	251
I) Javier Sánchez.....	254
J) Pascual Arroyo	257
4.1.3 Experimento número 3	260
A) Fernando Camuaso Segundo	260
B) Gerardo Nigenda	264

C) Paco Grande.....	272
D) Alice Wingwall.....	277
E) Flo Fox.....	283
F) Annie Hesse.....	287
4.1.4 Experimento número 4.....	292
A) Teco Barbero.....	294
B) Annie Hesse.....	296
4.1.5 Análisis global e interpretación de los experimentos.....	297
4.1.5.1 Experimento número 1.....	298
4.1.5.2 Experimento número 2.....	302
4.1.5.3 Experimento número 3.....	307
4.1.5.4 Experimento número 4.....	311
4.1.5.5 Experimentos 1, 2, 3 y 4.....	313
4.1.6 Análisis global general de todos los experimentos.....	315
4.2 Análisis de las entrevistas con los fotógrafos ciegos.....	317
4.2.1 Análisis e interpretación de las entrevistas a los fotógrafos ciegos.....	320
4.3 Relaciones globales de los 4 experimentos y las entrevistas.....	326
5. Conclusiones.....	327
5.1 El contraste de hipótesis.....	327
5.2 Conclusiones generales.....	329
6. Discusión.....	330
6.1 Una mirada crítica valorativa (tanto de los resultados como de los procedimientos).....	330
6.2 Nuevas líneas de investigación.....	338
6.3. Aplicaciones teóricas y prácticas.....	339
7. Fuentes y bibliografía.....	340
7.1 Bibliografía.....	340
7.2 Webgrafía.....	343
8. Índice Onomástico.....	348
9. Anexos.....	352
9.1. Entrevistas con fotógrafos ciegos.....	352
9.1.1 Entrevista con Evgen Bavcar.....	352
9.1.2 Entrevista con Paco Grande.....	360
9.1.3 Entrevista con Annie Hesse.....	364
9.1.4 Entrevista con Fernando Camuaso Segundo.....	368
9.1.5 Entrevista con Teco Barbero.....	371

9.1.6 Entrevista con Gerardo Nigenda.....	377
9.1.7 Entrevista con Flo Fox.....	382
9.1.8 Entrevista con Alice Wingwall.....	383
9.1.9 Entrevista con Vicky Fludd.....	386
9.1.10 Entrevista con Ralph Baker.....	387
9.2 Otras entrevistas	390
9.2.1 Entrevista con la Dra. Myrna Cicely Couto Giron.....	390
9.2.2 Entrevistas del experimento número 2	395
A) ENTREVISTA CON MARU CALMAESTRA.....	395
B) ENTREVISTA CON MIGUEL TEJERO.....	396
C) ENTREVISTA CON THIAGO SABINO.....	397
D) ENTREVISTA CON MARIE-PIERRE CRAVEDI.....	399
E) ENTREVISTA CON ESTHER GIMENEZ.....	400
F) ENTREVISTA CON ANGELA PIÑÓ	401
G) ENTREVISTA CON EDGARD MARQUES.....	403
H) ENTREVISTA CON GARAZI ERDAIDE	404
I) ENTREVISTA CON JAVIER SÁNCHEZ.....	405
J) ENTREVISTA CON PASCUAL ARROYO.....	407

1. Introducción

El proceso de investigación ocurre en múltiples dimensiones y la búsqueda del conocimiento no ocurre de manera lineal. Despierta distintas sensaciones que, dependiendo de las circunstancias, pueden remitir a tempestades (MORAES, 2007). Tempestades de elecciones y caminos a recurrir y con todas las consecuencias de una elección. Tempestades de luces sobre el mundo de las tinieblas, la inspiración y el sudor han sido los pilares que sustentan la construcción de este trabajo.

La elección del tema de esta investigación remite a la historia de la investigadora y su recorrido través de su profesión y su vida personal. El universo de la ceguera, de la fotografía y sus dinámicas siempre estuvieron presentes en su existencia. Fueron conceptos que conoció desde niña, de manera intuitiva, a través de la observación de su entorno familiar: mientras crecía, su madre se iba quedando ciega, por consecuencia de una enfermedad de carácter genético, y su padre siempre fue un aficionado de la fotografía.

En ese sentido, no podría reflejar y problematizar sus relaciones sin la vivencia de los aspectos cotidianos, refiriéndose a una valoración casi dicotómica: la asociación entre dos opuestos, la luz y la oscuridad. Su inserción y conexión con este contexto, asume, por consecuencia, una perspectiva relacional. Esta investigación nace del deseo

de entender, a través de un proceso dialógico, los antagonismos y complementaciones de una paradoja posible, aparentemente tan opuesta como el propio maniqueísmo: la fotografía y la ceguera.

Los dos temas son objetos de investigación de distintos ámbitos e innumerables autores, trascendiendo los puntos de vista de la óptica, de la medicina, de la filosofía y del arte. Tanto la fotografía como la ceguera son multidisciplinarias, multidimensionales. Sin embargo, los estudios sobre la relación entre ellos se presentan de manera incipiente. Además de una edición de la revista mexicana *Luna Córnea* publicada en 1999 y, según Patricia Mendoza, Directora del Centro de la Imagen, dedicada a documentar las paradojas que los ojos ciegos le significan a la mirada fotográfica, la investigadora encuentra, a penas, algunos pequeños artículos inconexos publicados en distintos medios, casi todos sobre el mismo fotógrafo -el esloveno radicado en Francia, Evgen Bavcar- por ocasión de alguna exposición de sus fotografías alrededor del planeta.

A través de la recopilación del material encontrado, empieza una verdadera caza al tesoro, yendo en búsqueda de respuestas e informaciones que sólo podría encontrar dirigiéndose directamente a sus propias fuentes. Articula contactos, agiliza procesos, abre espacios en su agenda y en su mente y sale al encuentro de aquellos que le podrían descortinar los enigmas de sus propias inquietudes. Fue un largo recorrido hasta conseguir sus contactos, una serie de procedimientos y acciones que le iba conduciendo a varias personas, hasta que finalmente consigue el teléfono o el correo electrónico de sus futuros entrevistados. Tarda más de un año en conseguir algunos de ellos, pero al final los consigue todos. Entra en contacto con cada uno, les explica la intención de la visita y marca las citas para ir a verles. En la diana de su investigación, estaban Evgen Bavcar, Annie Hesse, Alice Wingwall, Ralph Baker, Flo Fox, Vicky Fludd, Gerardo Nigenda (1968-2010), Paco Grande, Fernando Camuaso Segundo y Teco Barbero. Emprende un largo viaje, visitando varios países (Francia, Estados Unidos, México, Perú y Brasil) en los que tiene la oportunidad de conocer personalmente a estos compañeros de profesión, acompañar de cerca su trabajo, compartir experiencias y, sobre todo, aprender de ellos. Estos encuentros fueron fundamentalmente aclaradores en

el sentido de que pudo entender sus procesos creativos, sus deseos de imagen y de comunicación visual. A excepción de Teco Barbero -que no fue imposible visitar personalmente, pero pudo entrevistarle utilizando las tecnologías de los medios de comunicación-, con todos los otros la investigadora tuvo la oportunidad de encontrarse e, incluso, convivir, como fue el caso de Paco Grande, con quien estuvo dos semanas en Cuzco, Perú, y del mexicano Gerardo Nigenda, con quien también estuvo por dos semanas acompañándole en un tour fotográfico, donde el fotógrafo estaba desarrollando un proyecto personal llamado “Las Mujeres de Juchitán”, donde retrataba mujeres de etnia indígena, oriundas de esta región de México y de donde descendía Gerardo.

Fue el afecto por el objeto el dispositivo de propulsión de la investigadora, es decir, lo que le puso en movimiento y, seguramente, este afecto influyó en las variaciones de su potencial de acción. El contacto directo con el universo del estudio, sobretodo, con relación a lo que le produjo dolor, algunas veces disminuyó su potencia para enfrentarse y profundizar en el aprendizaje. El desconcierto de acercarse tanto a la ceguera fue asustador, trayendo a la superficie miedos profundamente arraigados en su interior. Desafortunadamente, Nigenda viene a fallecer pocos días después del viaje con la investigadora. Fue un problema de salud: no se sentía bien y necesitó hacer un trasplante renal. La muerte de Gerardo Nigenda resultó bastante traumática, puesto que se habían hecho amigos durante el viaje que hicieron acompañados de Paty, la esposa de Gerardo. En este viaje, Gerardo también participó como colaborador en el proyecto artístico “Préstame Tus Ojos”, desarrollado por la investigadora. Por supuesto, en este momento la tesis sufre una especie de “período de hibernación” en el que la investigadora necesita parar para reflexionar sobre el legado que le había dejado su amigo y compañero de profesión, además de gestionar el dolor de su pérdida.

Superados los períodos de mengua, se sumerge en prácticas y entrevistas con el colectivo estudiado y comprende su lugar dentro del complejo sistema que le relaciona con él. En medio del caos existe un vínculo inseparable entre el objeto y el sujeto, entre el sujeto pensante y el objeto pensado (MORIN, 2001).

La convivencia con los fotógrafos ciegos y sus familias le permite un entendimiento más amplio acerca de su fuerza y su fragilidad, sobre las constantes penalizaciones que sufren mediante la privación de un sentido. La violencia social no declarada, y muchas veces inconsciente, generada por el prejuicio y la falta de comprensión, la siente en su propia piel cada vez que renuncia a la vista, vendándose los ojos para involucrarse, aunque temporalmente y de manera artificial, en la cotidianidad de un mundo a oscuras.

Al someterse a sí misma y a otros fotógrafos videntes a la privación visual temporal, pero absoluta, genera situaciones capaces de desbaratar sus propias realidades y experimentar su capacidad de percepción sin usar el sentido que, a diario, siempre les había dado las principales bases para la construcción de su comprensión del mundo. Las sensaciones asociadas a la ceguera, eran ahora estudiadas de manera dolorosamente empírica. Con efecto, sufre en esta condición, el rechazo y la segregación social a la que están sometidos los ciegos. Una marginalización tan oculta como la propia luz a los ciegos, revelada a través de una evidente incomodidad ocasionada por la presencia de un invidente. Descubre la urgencia en proporcionarles mayor visibilidad, no sólo en el ámbito académico, sino en el artístico, social, profesional y en distintos contextos sociales.

En Nueva York participa como alumna invitada en un curso de fotografía para invidentes, donde puede experimentar, junto a sus compañeros de clase ciegos, el júbilo de crear situaciones y transformarlas en imágenes a través del acto fotográfico. Este tipo de actividad, en la que pueden ejercitar la creatividad y la expresión a través del arte generando imágenes, les enlaza con un universo visible que, de otra manera, a lo mejor no podrían acceder.

El conjunto de las historias estudiadas, que individualmente expresan la singularidad del sujeto objeto de estudio, revela el funcionamiento de un sistema complejo, más o menos como un holograma, donde pese a la aparente desconexión y distancia territorial entre un fotógrafo ciego y otro, existe una similitud en cuanto a sus procesos y necesidades de comunicación desvelando un universo común, en la medida

que sus historias, aunque tomadas como personales o privadas, manifiestan y adquieren un sentido social relevante .

1.1 Objeto y Contexto

Esta investigación se refiere al estudio de la creación y a la representación de imágenes mentales producidas por fotógrafos, concebidas a partir de recuerdos y percepciones sensoriales no generadas por el sentido de la vista, lo que supone una paradoja, puesto que históricamente el oficio de fotógrafo siempre estuvo íntimamente y naturalmente enlazado al ojo y a su cualidad de ver. En este trabajo, el sentido que suele ser el más importante para efectuar las operaciones necesarias al cumplimiento de las tareas inherentes a su profesión y, consecuentemente el sentido más desarrollado que, en general, poseen tendrá un efecto nulo, o al menos débil.

Además del estudio de las biografías y obras de distintos fotógrafos ciegos, la propia investigadora y un grupo de fotógrafos con nociones de dibujo y de arte en general, fueron sometidos a una situación de invidencia temporal, en la que portaron un antifaz que les impidió ver el desarrollo del proceso de la toma fotográfica hecha por otro fotógrafo. Las percepciones y sensaciones no visuales, las emociones y las palabras, además de su propia memoria visual –referencias visuales anteriores-, fueron las únicas fuentes y estímulos para la creación de imágenes mentales individuales y su posterior representación a través de un dibujo.

1.2 Propósito

Este trabajo tiene el propósito de poner a prueba la capacidad sensorial de un grupo de fotógrafos que suelen utilizar la fotografía como medio de expresión artística, para investigar si son capaces de asimilar informaciones visuales y estéticas sin depender del sentido de la vista.

1.3 Justificación

Un día la investigadora se percató de que algunos fotógrafos experimentan en su profesión, muchos momentos de ceguera: al cerrar un ojo y poner el otro en el visor de la cámara, se elimina la visión periférica y los fotógrafos se centran en un único fragmento de realidad, quedándose metafóricamente ciegos a todo lo que pasa a su alrededor. Esos momentos de ceguera son experimentados en muchos tipos de fotografía, pero son más evidentes al hacer fotografías de carácter documental, en las que el fotógrafo se queda con el ojo fijo en la cámara por mucho tiempo. Esta sensación no suele ocurrir en las fotografías hechas en estudio, ya que el escenario está montado solamente para la cámara y, a no ser que haya un equipo de personas a su alrededor, prácticamente nada acontece fuera de él: en la fotografía de estudio el fotógrafo puede planear y, de cierta manera, controlar lo que va a suceder.

Siempre que la investigadora hacía fotografías de espectáculos de danza, por ejemplo, asistía a los ensayos para conocer las coreografías y enterarse de los momentos de expresividad máxima de cada bailarín para poder sacarles fotografías individuales con el menor riesgo posible de, al encuadrar un bailarín y no poder contar con la visión periférica durante el acto fotográfico, perder algún movimiento más expresivo de otro compañero de escenario.

Pero fue solamente después de 20 años de dedicación a la fotografía cuando ella se dio cuenta de que en las tomas fotográficas hechas con cámaras tipo réflex¹ hay un instante de ceguera absoluta, que es el instante cuando se dispara la foto: al tiempo que se abre el obturador, el espejo interno se levanta y entonces la luz inunda la película o, en el caso de las fotografías digitales, el sensor. Por una fracción de segundo, cuando el espejo sube, todo se queda negro en el visor de la cámara. En este instante, los fotógrafos, aunque de manera inconsciente y sin necesariamente tener la sensación de estar ciegos, experimentan un instante de completa oscuridad: un ojo está cerrado y el otro, sin visión periférica, mira a la ausencia de luz. El instante exacto de la toma fotográfica es un instante ciego para el fotógrafo.

¿Un fotógrafo necesita ver para fotografiar o para componer imágenes mentales? Esta pregunta fue la fuente de inspiración para este trabajo de investigación.

La ceguera es un fantasma que acompaña a la investigadora desde su niñez. Su madre se quedó ciega al sufrir la retinitis pigmentaria, una enfermedad de carácter genético. Creció describiendo imágenes a ella. Siempre entendió que la palabra, los sentimientos y los otros sentidos eran elementos fundamentales para la creación de una imagen mental. La influencia del padre -un aficionado de la fotografía- y la necesidad de mirar a todas las cosas con atención para ayudar a su madre, fueron preponderantes en la elección de su profesión: haberse tornado fotógrafa profesional fue consecuencia de la necesidad de fotografiar para de cierta manera apropiarse físicamente de una imagen -a lo mejor como una manera paliativa de subsanar la herida emocional causada por la pérdida visual de su madre. El producir imágenes compulsivamente, aunque bajo una máscara profesional fue la manera que encontró para compensar la carencia visual con la que convivió desde niña. Además, la investigadora sufre una miopía fuerte en el ojo derecho, lo que siempre le causó una cierta inseguridad acerca del futuro desarrollo de su profesión, por si acaso le pasara algo con el ojo sano.

¹ En las cuales las imágenes que ve el fotógrafo a través del visor se consiguen mediante el reflejo de un espejo o un sistema de espejos.

Conviviendo con otros fotógrafos, se ha enterado de que la posibilidad de la ceguera no era un fantasma particular, sino un visitante frecuente que solía rondar los momentos de ansiedad de sus compañeros de profesión: ¿Y si me quedara ciego? Esa es la pregunta que todo fotógrafo probablemente ya se hizo a sí mismo alguna vez. “Como fotógrafo, siempre temí perder mis ojos, y empecé a preguntarme, *si me quedara ciego, ¿conseguiría seguir haciendo fotografías?[...] Supuse que perder mi vista, significaría estar perdido en el mundo.*”² (DEIFELL, T. 2007:8) En el documental *Dark Light: The art of blind photographers*, la fotógrafa Mary Ellen Mark declara: *Lo que hago supone mirar las cosas y esperar el momento adecuado. No puedo imaginar cómo haría fotos si fuese ciega* (a los 11:44 minutos). En la misma película, a los 11:33 minutos, John Loengard, fotógrafo de la Revista Life, confiesa que tiene un miedo enorme a quedarse ciego: *Intento evitar imaginar ser ciego.*

La muerte de su madre le instiga a profundizarse en la cuestión y empieza a estudiar las relaciones entre la ceguera y la fotografía a través de manifestaciones artísticas como la instalación *Cajas negras*, la serie fotográfica *Olvido* y el proyecto *Préstame tus Ojos*, en el que experimenta las sensaciones asociadas a la ceguera. Estas especulaciones artísticas particulares sobre el tema constituyen la semilla de este trabajo de investigación.

1.4 Finalidad

Esta investigación está dirigida a fotógrafos, ciegos, artistas y personas que se puedan interesar por el tema de la fotografía relacionada con la ceguera y tiene por finalidad ofrecer el resultado de la investigación realizada a los investigadores, a los profesionales y, específicamente, a los fotógrafos para facilitarles la comprensión y

² Traducido de “As a photographer, I have always feared losing my eyes, and I began to wonder, “if I were blind, could I still make photographs?” [...] I assumed that losing my eyesight would mean being lost in the world.”

ayudarles a asimilar informaciones visuales o crear una imagen mental acerca de una cosa o escena no vista.

1.5 Oportunidad

Considerando el razonamiento histórico, común y supuestamente lógico de que la fotografía es un proceso basado, sobre todo, en la agudeza visual, no sería de extrañar que muchos creyeran o supusieran que la falta del sentido de la vista pudiera ser un impedimento para el acto fotográfico. Expresiones como “mirada fotográfica” y “ojo fotográfico” inundan las publicaciones especializadas sobre este tema, como si ser poseedor de dichos dones, fuera un aspecto imprescindible para la valoración del profesional en cuestión y el grado de calidad de su obra fotográfica, calificando, de esta manera, la fotografía como una huella de una mirada. Ya decía el maestro de la fotografía Henri Cartier-Bresson, en su célebre cita:

Fotografiar es, en un mismo instante y en una fracción de segundo, reconocer un hecho y la organización rigurosa de las formas percibidas visualmente que expresan y dan sentido a este hecho. Es poner en el mismo punto de mira la cabeza, el ojo y el corazón. (CARTIER-BRESSON, 2006:12)

Sin embargo, cantidad de fotógrafos ciegos de distintas nacionalidades, han desbaratado este concepto histórico, demostrando que merece ser revisado, por no decir desmitificado: al superar la barrera de la carencia visual, y teniendo en cuenta estímulos auditivos, táctiles y emocionales, han desarrollado técnicas propias, produciendo y capturando imágenes en toda su intensidad. Creativa y técnicamente capacitados, fotógrafos invidentes como Evgen Bavcar (Eslovenia), Fernando Camuaso Segundo (Angola), Eladio Reyes (Cuba), Gerardo Nigenda (México), Alice Wingwall, Bruce Hall y Flo Fox (Estados Unidos), Paco Grande (España), Alex de Jong (Holanda), Teco Barbero (Brasil), Toun Ishii (Japón) y otros, son ejemplos de que es posible expresarse a través de imágenes fotográficas, a pesar de no poderlas apreciar con los ojos

posteriormente. La obra desarrollada por estos fotógrafos está muy lejos de ser resultado del riesgo o del azar: es la prueba de que la visión es algo muy distinto de la vista y que el arte de la imagen va más allá de lo que efectivamente podemos percibir visualmente. Mirar sin ver es una evidencia.

1.6 Recursos

Esta investigación está basada en estudios teóricos y prácticos sobre la fotografía, la ceguera y las sensaciones y cuenta con la participación de un grupo de 19 fotógrafos profesionales con nociones de arte y dibujo. En el desarrollo de esta tesis doctoral, fueron hechas entrevistas científicas en profundidad con fotógrafos ciegos y con una psicoanalista y artista plástica.

La investigadora asistió a una conferencia con el escritor portugués José Saramago autor de *Ensayo Sobre La Ceguera*, a dos conferencias con el director de cine brasileño Fernando Meirelles, que dirigió la película basada en el libro de Saramago y que en España fue lanzada con el título *A Ciegas* y a una conferencia con Benjamin Mayer, estudioso del tema de los fotógrafos ciegos.

Para complementar su investigación para la tesis, la investigadora analizó las siguientes películas: *The Unseen*³, *Beyond Sight*⁴, *Susurros de Luz*⁵, *Ventana del Alma*⁶, *Dark Light: The Art of Blind Photographers*⁷, *The proof*⁸, *A Primera Vista*⁹ y *Fotógrafos de lo Invisible*¹⁰, siendo que en esta última ha colaborado.

³ Miroslav Janek, República Checa, 1996

⁴ Photovoice, Reino Unido, 2007-2008

⁵ Alberto Resendiz, México, 2008

⁶ Walter Carvalho, Brasil, 2001

⁷ Neil Leifer, Estados Unidos, 2009

⁸ Jocelyn Moorhouse, Australia, 1991

⁹ Irwin Winkler, Estados Unidos, 1999

¹⁰ Sergio Marras y Silvia Carrasco, España, 2010

También participó, como alumna invitada, a un curso de fotografías para ciegos en Nueva York, organizado por Mark Andres, autor del libro *Shooting Blind*.

Para el desarrollo de los experimentos de la investigación, utilizó una cámara fotográfica, antifaces para vendarse a sí misma y a los ojos de los fotógrafos videntes, papel y lápices de colores.

1.6.1 Los entrevistados

Fueron entrevistados los fotógrafos ciegos Evgen Bavcar (Paris, esloveno), Fernando Camuaso Segundo (Florianópolis, angolano), Flo Fox (Nueva York, estadounidense), Ralph Baker (Nueva York, estadounidense), Teco Barbero (Sorocaba, brasileño), Paco Grande (Cusco, español), Annie Hesse (Paris, estadounidense), Alice Wingwall (Berkeley, estadounidense), Vicky Fludd (Nueva York, antiguana) y Gerardo Nigenda (Oaxaca, mexicano), además de la psicoanalista y artista plástica Dra. Myrna Cicely Couto Giron (Porto Alegre, brasileña).

1.6.2 Sobre los conferenciantes

A) José Saramago

José de Sousa Saramago (Azinhaga, 16 de noviembre de 1922) es un escritor, periodista y dramaturgo portugués. En 1998, el escritor afincado en España fue galardonado con el Premio Nobel de Literatura.

En 1925, la familia de Saramago se muda a Lisboa. En 1934, a la edad de 12 años entra en una escuela industrial. En aquellos años, incluso los estudios técnicos

contenían asignaturas humanísticas. Aunque Saramago era buen alumno, no pudo finalizar sus estudios debido a la precaria situación económica de sus padres que ya no le pudieron pagar la escuela. Para mantener a su familia Saramago trabajó durante dos años en una herrería mecánica. Mientras tanto, sin guía alguna, se leyó toda la biblioteca pública de su barrio.

Pese a haber escrito otras novelas, el éxito le llega con *Alzado del Suelo* (1980), un retrato de las condiciones de vida de los trabajadores de Lavre, en la provincia de Alentejo, Portugal. En los siguientes años, Saramago publica casi sin descanso: *Memorial del Convento* (1982), donde cuenta las más duras condiciones de vida del pueblo llano en el oscuro mundo medieval, en épocas de guerra, hambre y supersticiones.

Una de sus novelas más conocidas es *Ensayo Sobre la Ceguera*, publicada en 1995. El argumento de la novela es una rara epidemia de ceguera que azota todo un país. La ceguera ocurre de una manera casi mágica, evitando dar una explicación científica a su existencia. En la trama, Saramago reflexiona sobre la psicología individual y al mismo tiempo sobre la grupal o sociología de toda la comunidad afectada: el profundo egoísmo que marca a los distintos personajes en la lucha por la supervivencia, se convierte en una parábola de la sociedad actual, trascendiendo así el significado de ceguera más allá de la propia enfermedad física. La ciudad afectada por la ceguera no es nombrada ni referido el país, lo que le confiere un sentido de atemporalidad y universalidad. Un hombre que espera en su coche frente a un semáforo es el primero en padecerla y a partir de entonces se extiende cada vez más rápidamente entre la población. Los afectados son puestos en cuarentena, pero resulta imposible contener la enfermedad y las calles acaban llenándose de ciegos que son víctimas de este inexplicable mal consistente en una infinita ceguera blanca, *como un mar de leche*. A medida que aumenta el temor y la crisis en el país, gradualmente las personas se convierten en presa de los más bajos instintos del ser humano, llegando a los extremos más miserables. Uno de los numerosos protagonistas de la trama, por alguna circunstancia no descrita por el autor, no se contagia de la enfermedad y para acompañar a su cónyuge finge sufrirla. Este personaje se convertirá en el "guía"

colocado en la obra no solamente para los enfermos de la narración, sino para que los lectores nos hagamos muchas preguntas. En especial: ¿cuál sería nuestro grado de responsabilidad como personas que "vemos la luz" en un mundo de ciegos?

Esta novela fue adaptada al cine. La película, dirigida por el cineasta brasileño Fernando Meirelles fue estrenada en 2008.

La Academia Sueca destacó su capacidad para volver comprensible una realidad huida, con parábolas sostenidas por la imaginación, la compasión y la ironía.

En 2008 publica *El viaje del Elefante*, éxito de ventas en varios países. A los 86 años, publica en la Feria del Libro de Frankfurt su nueva novela, 'Caín', una ficción sobre Dios y los hombres, mientras prepara ya una nueva obra.

Muere en Lanzarote, España, el 18 de junio de 2010.

B) Fernando Meirelles

Fernando Meirelles (São Paulo, 1955) es un director y productor de cine brasileño. Nació en una familia de clase media. Interesado por la arquitectura, ingresó a la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de São Paulo (FAU-USP). En la Facultad comenzó su carrera cinematográfica con varios filmes *amateur*. Junto con el grupo de amigos con quienes trabajó en estos filmes, fundó la compañía productora *Olhar Eletrônico*. En los años 1980, Meirelles produjo una serie de proyectos para la televisión brasileña, entre otros la TvMix, y la serie infantil *Rá-Tim-Bum*, la cual está en su tercera década en el aire.

Participó en varios proyectos experimentales e innovadores durante la década de 1990, con nombres conocidos en el medio, como Marcelo Tas. Durante esa década, Meirelles fundó la compañía productora *O2 Filmes*, junto con Paulo Morelli y Andrea Barata Ribeiro.

En 1997, Fernando Meirelles terminó la lectura de la novela *Cidade de Deus*, de Paulo Lins y quiso transformar la novela en película, a pesar de que ésta involucraba una compleja historia con más de 350 personajes diferentes. No fue hasta tener el guión cinematográfico escrito por Bráulio Mantovani, cuando comenzó la producción, codirigida por el propio Meirelles y Kátia Lund. Cuando la película fue estrenada en Brasil en 2002, Meirelles saltó al primer plano de la fama. La película fue enviada ese mismo año al Festival de Cine de Cannes. Después del estreno internacional, se decidió enviar a la película *Cidade de Deus* como representante brasileño en el concurso por los premios Oscar en 2004. La película recibió cuatro nominaciones, incluyendo Mejor Edición, Mejor fotografía, Mejor Guión Adaptado y Mejor Dirección. Su siguiente película, *El jardinero fiel* le otorgó el Oscar de Mejor Actriz Secundaria a Rachel Weisz.

También dirigió la película *A Ciegas*, adaptación de la novela Ensayo Sobre la Ceguera, del escritor portugués José Saramago, estrenada en septiembre del 2008. El elenco fue conformado por Don McKellar, Julianne Moore, Mark Ruffalo, Gael Garcia Bernal y Danny Glover.

C) Benjamín Mayer

Estudioso de la relación entre imagen y ceguera y de los fotógrafos ciegos.

Doctor en Filosofía por la UNAM¹¹, es también psicoanalista y maestro en teoría crítica, director fundador de 17, Instituto de Estudios Críticos y de su Posgrado en Teoría. Es Licenciado en Historia por la Universidad de Sussex Desarrolla proyectos culturales, artísticos, académicos, editoriales e institucionales. Director fundador de la Maestría en Semiótica, Universidad Anáhuac (1995-2002). Formado en psicoanálisis en

¹¹ Universidad Nacional Autónoma de México

el Centro de Investigaciones y Estudios Psicoanalíticos. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores desde 1996. Ha sido docente en la Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, la Universidad de Costa Rica, la Universidad Autónoma de San Luis Potosí, la Escuela Nacional de Escultura, Pintura y Grabado "La Esmeralda", el Instituto Cultural Helénico y la Escuela Dinámica de Escritores. Publicó trabajos sobre psicoanálisis, semiótica, filosofía, historia y arte, en español, inglés, italiano, francés y turco. Sus publicaciones más recientes son los volúmenes: *Diálogo en La Oscuridad* (FCE y Museo del Palacio de Bella Artes) y *Ateologías* (coeditado por Fractal y CONACULTA) Actualmente prepara: *La Cámara Ciega, Ver por La Visibilidad, Más Allá de los Cuatro Discursos de Jacques Lacan*.

2. Teorías previas y estado de la cuestión

2.1 El universo de las sensaciones y las percepciones

¿Cuáles son las vías por las que una persona puede acceder cognoscitivamente al objeto y, por consecuencia, a las imágenes?

Cualquier tipo de percepción supone, al menos dos elementos, es decir, para que ocurra el fenómeno de la percepción es necesario que exista un perceptor y alguna cosa para ser percibida. Primariamente y de manera muy simplista, consideramos que un objeto existe si podemos verlo o tocarlo. Los objetos tienen formas, posiciones y colores que parecen ser percibidas instantáneamente y sin ningún esfuerzo aparente: lo que percibimos como una experiencia visual, lo tomamos como realidad. La primera impresión que tenemos acerca de todo, nos llega a través de una experiencia sensorial. Sin embargo, no se puede considerar las sensaciones como fuentes únicas y absolutas para la adquisición del conocimiento y del entendimiento del mundo alrededor de nosotros. La experiencia de la percepción fue indagada ampliamente por psicólogos y

filósofos, sobre todo con relación a la problemática de si la capacidad de percibir es algo que traemos desde nuestro nacimiento o si puede ser conseguida a través del aprendizaje. Según afirma Merce Luz Arqué (2005:18)

Los denominados “innatistas”, de los que los más famosos fueron Kant y Descartes, sostuvieron la opinión de que se trata de una capacidad innata. La escuela opuesta, los “empiristas”, pensaba que las capacidades perceptivas se daban a través de la experiencia. Pero, tal vez, sea válido afirmar que existe ahora una menor división entre ellos y existe acuerdo en cuanto a que las capacidades innatas se realizan a través de la práctica y se perfeccionan con la experiencia.

Según el neurólogo Shaun Gallagher (2000), el sentido de la vista se desarrolla según las experiencias vividas y la percepción tiene que ser educada por estas experiencias.

¿Qué es la percepción en su primera instancia, sin la aportación de la experiencia previa de los sentidos, sin haber sido informado de los esquemas conceptuales establecidos, sin la influencia de los hábitos, costumbres, lenguaje, etc? Esta pregunta se refiere a la primera percepción, ontogenéticamente la primera instancia de la percepción, que, por razones obvias, es un estado muy difícil de describir o caracterizar.¹²

Consideremos que al nacer la vista no está totalmente desarrollada y se va construyendo junto con la percepción del entorno. Un bebé, así como un ciego luego después de haberse operado, cuando abre los ojos por primera vez ve el mundo de manera caótica, imperfecta e incoherente. Para Gallagher, el acceso a un mundo externo significativo no es directo, sino mediado en un proceso que requiere una capacidad

¹² Traducido de “What is perception in its very first instance, without the contribution of previous sense experience, without being informed by established conceptual schemas, without the influences of habit, custom, language, and so forth? This question asks about first perception, ontogenetically the earliest instance of perception, which, for obvious reasons, is an extremely difficult state to describe or characterize.”

adquirida para sintetizar las sensaciones que pertenecen a diferentes modalidades sensoriales en un proceso de abstracción intelectual. Bajo este punto de vista, gran parte de lo que percibimos es construida internamente, es decir, la producción de una mente capaz de dar forma a los datos sensoriales va más allá de las cualidades primarias de los objetos percibidos. “La percepción es menos el resultado de un proceso interno de información de los sentidos, y más el de una interacción entre el cuerpo y su entorno.”¹³

A partir de las sensaciones, surge un conjunto de operaciones intelectuales como reflexionar, recordar, imaginar, componer, comparar, abstraer, analizar, sintetizar, decidir y también intuir. Usemos un ejemplo mundano para ilustrar lo explicado anteriormente: para cruzar una calle hay que mirar a ambos lados y cruzarla si nos parece que es seguro hacerlo. Sin embargo, antes de empezar a mover los músculos responsables para la locomoción, hay una serie de decisiones que tomadas, tendrán que ser basadas en nuestra percepción. ¿Qué anchura tiene la calle? ¿Cuánto tiempo tardaremos en cruzarla? ¿Cuán lejos está? ¿Hay algún coche aproximándose? ¿Qué velocidad tiene? La percepción es un proceso que nos proporciona informaciones acerca de las características del mundo que nos rodea para que podamos interactuar con él.

La comprensión de la trascendencia de los sentidos será fundamental para el desarrollo de esta investigación. El cuerpo entero -y no solamente los ojos- es un instrumento de mirada y tiene un papel de suma importancia como lugar de la percepción, del pensamiento y de la conciencia.

Históricamente, ya en la Grecia clásica, el sentido de la vista fue considerado el más noble de los sentidos. Hay innumerables textos filosóficos con metáforas oculares, asociando la visión clara y la luz a la verdad. Heráclito, Platón y Aristóteles han especulado sobre este sentido y la cultura occidental ha estado dominada por el paradigma ocularcentrista: una interpretación del conocimiento, la verdad y la realidad

¹³ Traducido de “Perception is less the result of an internal processing of sense information, and more the result of an interaction between the body and its environment.”

que se ha generado y centrado en la vista. El ojo considerado como el centro de la percepción y la cognición. Como símbolo de la asimilación de la verdad. Según Merce Luz Arqué (2005:17), somos bombardeados por imágenes constantemente y *casi el 80% de la información nos llega a través del sentido de la vista.*

La creciente hegemonía del ojo parece ir en paralelo al desarrollo de la autoconciencia occidental y la separación cada vez mayor entre el yo y el mundo; la vista nos separa del mundo, mientras que el resto de los sentidos nos une a él.

(PALLASMAA, J., 2008: 25.) Mientras el ojo inspecciona e investiga, el tacto se acerca y acaricia: tendemos a cerrar los ojos mientras tenemos experiencias emocionales como por ejemplo al escuchar una canción, soñar despierto, acariciarnos.

Con la falta del sentido dominante de la vista, otras modalidades sensoriales, añadidas a la intuición, saltan como medios para el almacenamiento, articulación y el procesamiento de las respuestas e ideas sensoriales. Según Mauricio Ortiz (1999:15), *si los ciegos han de prescindir de la vista para construirla, su visión del mundo no es menos extensa ni menos elaborada y compleja que la de aquellos que jerarquizan la vista por encima de cualquier otra forma de aproximarse a las cosas y los hechos.*

Cómo destaca Merce Luz Arqué (2005:17), pese a que el mundo exterior es igual para todos, las representaciones internas del mundo son necesariamente diferentes para un ciego y para un vidente. De la misma manera,

los sistemas de conexión con él también son diferentes: gusto, sensaciones táctiles, olfativas, y fundamentalmente sonoras, adquieren un nivel de protagonismo relevante en las personas ciegas. La cantidad y calidad de información aportada por ellos adquieren, sin duda, proporciones que en el individuo vidente "no sensibilizado" no se alcanzan.

Cabe destacar, sobre todo, la importancia de la primacía del sentido del tacto, como generador de todos los otros sentidos, incluido el de la vista ya que los sentidos pueden ser considerados especializaciones del tejido cutáneo. Siendo así, la membrana

que envuelve nuestro cuerpo actúa como límite de nuestro contacto con el mundo si consideramos que todas las experiencias sensoriales son maneras distintas del tocar. La piel es una suerte de escudo flexible que protege nuestro organismo contra muchas formas de agentes extraños y daños mecánicos y tiene incrustadas terminaciones nerviosas capaces de mediar distintas sensaciones: presión o tacto, calor, frío y dolor.

Según el antropólogo Ashley Montagu (1986:3), basado en pruebas médicas, la piel es nuestro primer medio de comunicación y nuestro protector más eficaz. Es nuestro órgano más antiguo y sensible:

Incluso la transparente córnea del ojo está recubierta por una capa de piel modificada [...]. El tacto es el padre de nuestros ojos, orejas, narices y bocas. Es el sentido que pasó a diferenciarse en los demás, un hecho que parece reconocerse en la antiquísima valoración del tacto como la madre de todos los sentidos.

Mi trabajo tiene mucha conexión con la piel, porque ella es la superficie que nos conecta con este mundo, tanto en el placer como en el dolor. Ella es un diálogo entre exterior e interior, una separación y al mismo tiempo una conexión., declara el fotógrafo brasileño Miguel Rio Branco en entrevista concedida a Adolfo Montejón Navas.(2001:108)

Para Barraga (1985:33), el sentido de la piel, es decir, el sentido táctil-kinestésico, generalmente es tratado con menos importancia de lo que efectivamente merece. El sentido táctil-kinestésico es determinante para un compromiso activo con el medio y sus objetos: a través de estímulos químicos, térmicos y mecánicos, las manos y otras partes del cuerpo pueden empujar, tomar, accionar y levantar con el objetivo de obtener información. Las puntas de los dedos tienen la capacidad de proveer las más distintas y sutiles impresiones, incluso excediendo el grado de exactitud de las impresiones generadas por el sentido visual.

El uso de los músculos kinestésicamente, a través del movimiento o la manipulación de objetos o materiales, da la más comprensiva y precisa información. Cuando uno no puede usar el sentido de la visión, o cuando la visión está severamente impedida, la información obtenida a través del sentido, táctil-kinestésico, provee al individuo de la más completa y confiable información.

El estímulo adecuado para el tacto es una deformación mecánica de la piel, o sea, un cambio en la forma o un diferencial de presión y las partes que mejor responden a estos estímulos proporcionados por el contacto mecánico con el ambiente son las puntas de los dedos, las manos, la boca y la lengua. La piel puede leer la textura, la densidad, el peso y la temperatura de la materia.

Según el fotógrafo ciego Evgen Bavcar, los ciegos miran de cerca, los videntes, de lejos, conforme declaración hecha personalmente a la investigadora:

Miramos de cerca porque miramos con la piel, con el alma y con la intuición –con el tercer ojo. Mirar con los ojos implica distancia, mientras que mirar con la piel, intimidad. Con los ojos no es posible mirar de cerca: cuando dos personas se abrazan, están demasiado cerca y no pueden verse con los ojos. Hay que estar lejos de un objeto para poder mirarlo. Los ciegos podemos mirar en la tridimensionalidad, porque miramos a través del tacto y con el tacto percibimos los volúmenes. Vosotros, los que podéis ver, miráis lo bidimensional. Cuando hablo del tacto, no me refiero solamente a la punta de los dedos, sino a toda la superficie de la piel. Tengo un amigo ciego en Eslovenia que no tiene los brazos y puede leer el Braille¹⁴ con los labios, que también son muy sensibles.

Hay que destacar también, en este estudio, la importancia de los fenómenos auditivos y de la recepción de la energía acústica como información potencial de los estímulos. Mientras la vista aísla, el sonido incluye. La vista busca, el oído recibe: es

¹⁴ sistema de lectura que consta de puntos en relieve inventado por el invidente francés Louis Braille en el siglo XIX

omnidireccional. A través de los sonidos es posible ubicar e identificar el estímulo emisor de la vibración sonora. Según la intensidad o la sonoridad de la onda sonora que llega al oído es posible juzgar la distancia de una fuente sonora. *Oír estructura y articula la comprensión del espacio. Normalmente no somos conscientes del significado del oído en la experiencia espacial, a pesar de que el sonido a menudo provee del continuum temporal en el que se insertan las impresiones visuales.* (PALLASMAA, J., 2008: 51.)

Para los ciegos, el oído constituye una importante fuente de información y muchos son capaces de eludir obstáculos. Conforme explica Mauricio Ortiz (1999:15),

el mundo llega por otras vías. Es importante conocer por el oído la dirección y la velocidad relativa de los coches que pasan, el espacio se percibe por sutilísimas corrientes de aire y cambios de temperatura casi imperceptibles, el día y la noche no son luz y oscuridad sino ruidos y silencios, los rostros son tacto y aura, y el tiempo, quién sabe cómo, pero es exacto.

Hay distintas teorías para explicar este fenómeno y una de las más consideradas defiende que algunas personas invidentes desarrollaron los sentidos del tacto y de la temperatura, de modo que son capaces de sentir las corrientes de aire según la proximidad de los obstáculos. *Esta habilidad se localizó en la cara, y de ahí proviene el término “visión facial”. Los indicios auditivos en forma de ecos en los objetos ha proporcionado otra explicación para la percepción de los obstáculos por parte de los ciegos.* (SCHIFFMAN, H.R., 1981:101)

W. M Kellog (1962) investigó la percepción espacial a través de los sonidos en individuos ciegos y de visión normal con ojos vendados. Todos fueron informados de que podrían emitir cualquier tipo de sonido que quisieran con el fin de producir ecos para identificar objetos y sus distancias. Se concluyó que los ciegos consiguieron percibir diferencias de distancia, tamaño, materiales y texturas de los objetos, mientras

los juicios de los individuos de visión normal vendados fueron de aproximadamente un nivel de azar, o sea, que los ecos reflejados de los objetos son capaces de proporcionar información suficiente para que un ciego pueda detectar o evitar un objeto.

Otra de las funciones del sistema auditivo es la comunicación humana a través del lenguaje: la percepción de la palabra hablada está intrínsecamente asociada a la estimulación del oído.

Las palabras retienen su identidad y se perciben de manera exacta en varias de las situaciones distorsionantes: por ejemplo, cualidades de voz acentos variables, ruidos de fondo que disfrazan y omisiones de sonido, así como distorsiones producidas por medios eléctricos como los teléfonos y otros sistemas de comunicaciones. En realidad, incluso cuando la mayor parte de las características físicas de los sonidos del lenguaje se han cambiado hasta cierto grado, puede aun persistir un grado de identidad que proporcione inteligibilidad. El que el lenguaje significativo ocurra en estas circunstancias señala un notable logro perceptual. (SCHIFFMAN, H.R. , 1981:104)

Conforme un grupo de investigadores, una parte del proceso de reconocimiento del lenguaje es la reproducción del mismo, en el caso de considerarse que el oyente es también un hablante. Según Schiffman, es difícil explicar cómo es posible percibir la diferencia y separación de las palabras en la percepción del lenguaje hablado ya que en un mensaje verbal las palabras suelen ligarse unas a las otras. Explica, por ejemplo, que una lengua extranjera es percibida como una corriente continua de expresiones y que para el oyente que no la conoce es imposible identificar y separar las palabras con base en sus sonidos. Y añade: “Tal vez como pasa con otras actividades humanas, existe más de un método por el cual puede lograrse la percepción del lenguaje. En todo caso, deberá quedar claro que la comprensión de la percepción del lenguaje va mas allá de las fronteras de meramente los hechos de la recepción acústica en el oído”. (SCHIFFMAN, H.R., 1981: 109)

El trabajo de Mack y Rock (1998) trató de establecer la relación entre la atención y la percepción a través de un procedimiento estándar en el que el estímulo se consistía en una cruz en la pantalla de un monitor de vídeo situado 76 cm de la cara del observador. Los sujetos fueron presentados al estímulo en exposiciones breves y solicitados a observar cuál de los brazos de la cruz era más largo. Mientras que los sujetos estaban con su atención en la aplicación de la tarea se hizo aparecer un objeto inesperado en la forma de un rectángulo pequeño de color definido como estímulo crítico, que invadía un cuadrante de la cruz. Inmediatamente después de la presentación del estímulo crítico, a los sujetos se les preguntó si habían notado algo en la pantalla más allá de la cruz. Si ellos reportaban haber visto algo, les era preguntado que identificasen la imagen, describiéndola o seleccionándola de un conjunto de imágenes previamente preparado. Cerca de cinco mil sujetos fueron evaluados de esta manera, con visión normal y la edad de 17 a 35 años, manteniendo la equivalencia entre los sexos. Los resultados mostraron que aproximadamente el 25% de la muestra no se dio cuenta conscientemente de la presencia del estímulo crítico, lo que confirma la aparición del fenómeno de la ceguera por falta de atención en tareas que requieren atención concentrada. Estos resultados contradicen la creencia del sentido común de que nosotros percibimos todo lo que se presenta en el campo visual y que la atención sólo actúa en busca de los detalles que distinguen a los objetos. Sin embargo, es absolutamente normal experimentar situaciones en las que no vemos los objetos que están delante de nosotros, esta experiencia es facilitada por la concentración de la atención en alguna tarea o por el surgimiento de emociones. Incluso con los ojos abiertos y el objeto claramente reflejado en la retina, en estos casos nada parece ser integrado en la conciencia.

Por otra parte, si la atención es consciente o inconscientemente centrada en la búsqueda de ciertos signos cargados de ansiedad - como un teléfono, una persona que llega, el ruido del motor de un coche, una sombra que puede ocultar un ladrón - determinadas percepciones pueden ser mal interpretadas o distorsionadas a fin de satisfacer estas expectativas. La expectativa distorsiona la percepción por la focalización de la atención en determinadas normas y este proceso ocurre sobre todo inconscientemente.

2.1.1 Las Cinestesias

Hay grandes semejanzas gráficas y fonéticas entre 3 palabras cuyos significados son totalmente diferentes. Empezamos aclarando la diferencia entre los términos: cinestesia, sinestesia y cenestesia.

La percepción sensorial de la posición y el movimiento de las partes articuladas del cuerpo llamase cinestesia. La percepción del movimiento, peso, resistencia y posición del cuerpo, provocado por estímulos del propio organismo. El término viene del griego *kineo*, que significa moverse. El sistema cinestésico constituye una fuente de información importante acerca de la posición, postura y dirección del movimiento de nuestro cuerpo en el espacio. Podemos, por ejemplo, percibir y tocar partes específicas de nuestro cuerpo en la oscuridad o subir y bajar escaleras sin mirar directamente a los pies.

Hay personas que pueden oír sonidos al oler un perfume, oír y probar imágenes, ver cada letra del alfabeto como un distinto color o tener otras formas de combinación de sentidos. Estas raras experiencias sensoriales son ejemplos de sinestesias, un fenómeno neurológico que ocurre cuando dos o más sentidos están asociados para generar la percepción. El término sinestesia significa percibir (*esthesia*) junto (*syn*) y está usualmente asociado a un defecto neurológico, donde regiones del cerebro que normalmente no se comunican, como por ejemplo los córtex visual y auditivo, señalan lo que se puede definir como “conversaciones cruzadas”. Considerada muchas veces como fantasía, finalmente han probado científicamente la existencia del fenómeno a través de experimentos donde han comparado la actividad cerebral de personas sinestésicas: han detectado actividad simultánea en el área del cerebro responsable por la audición y por la visión de los colores cuando oía una palabra con los ojos vendados. Según los estudios de Harrison (2004) la sinestesia más común ocurre entre los sentidos del oído y de la vista en los individuos sinestésicos.

Cenestesia es el sentido general de la existencia y del estado del propio cuerpo, independiente de los sentidos externos, y resultante de la síntesis de las sensaciones, simultáneas y sin localizar, de los diferentes órganos y singularmente los abdominales y torácicos. Cuando existe una percepción falseada de los órganos internos o del esquema corporal hablamos en Alucinaciones Cenestésicas. En estos casos los pacientes sienten como si tuviesen su hígado revirado, su pulmón vacío, los intestinos arrancados, el cerebro podrido, el corazón roto, etc.

El sistema propioceptivo es aquél que nos proporciona información sobre el funcionamiento armónico de músculos, tendones y articulaciones: participa regulando la dirección y rango de movimiento; permite reacciones y respuestas automáticas, importantes para la supervivencia; interviene en el desarrollo del esquema corporal y en la relación de éste, con el espacio, sustentando la acción motora planificada. Otras funciones en las que actúa con más autonomía son: el control del equilibrio, la coordinación de ambos lados del cuerpo, el mantenimiento del nivel de alerta del sistema nervioso central y la influencia en el desarrollo emocional y del comportamiento.

La percepción kinestésica es la capacidad de saber donde está ubicada cada parte del cuerpo en relación a su propio eje y al espacio inmediato vinculado con los objetos que lo rodean, permitiendo realizar los movimientos necesarios para una actividad. Las posiciones de los huesos, tendones y articulaciones informan al cerebro y éste orienta al cuerpo en el espacio. En ausencia de la visión, la referencia que regula el equilibrio y los movimientos proviene del oído.

El sistema vestibular detecta la posición y el movimiento del cuerpo en el espacio a partir de la información suministrada por estructuras especiales ubicadas en el oído interno. Esta información pasa por lo general, desapercibida, pero resulta básica para los mecanismos que mantienen la postura y la coordinación de los movimientos. En conjunto con el sistema propioceptivo, mantiene el tono muscular, coordina automáticamente el movimiento de los ojos, cabeza y cuerpo, manteniendo un campo

visual estable y es fundamental en la percepción del espacio y en orientación del cuerpo en relación a éste.

En las personas con visión normal se produce una convergencia entre la información vestibular, la cinestésica y la visual. En las personas ciegas los receptores vestibulares tienen una importancia crucial.

Las sensaciones cutáneas se producen por la acción mecánica del objeto sobre la piel y pueden ser: de presión, de vibración, de temperatura, de dolor, de escozor y de contacto. Los órganos receptores de estas sensaciones son los corpúsculos de MEISNER y los de PACCINI que se encuentran en determinados puntos de la piel llamados puntos de contacto. Su distribución varía según la zona del cuerpo siendo más numerosos en la yema de los dedos. Las sensaciones cutáneas de contacto están estrechamente ligadas a las kinestésicas y funcionan unidas a ellas en las manos, combinación denominada tacto. La particularidad del tacto determina que las sensaciones propioceptivas causadas por el movimiento de las manos y su contacto con el objeto nos informe de las cualidades de éste. Los cambios en la tensión muscular, junto con las sensaciones cutáneas nos informan sobre la temperatura, la tensión, la dureza, la rugosidad, etc.

En PNL, o programación neurolingüística, se utilizan los términos “estado cinestésico” o “enfocar la cinestesia de una situación”. Estado cinestésico, en PNL, es el estado donde el individuo está intensamente ligado a lo que siente dentro de si mismo, sea de manera objetiva (su cuerpo, que huele, toca, su sensación de peso, temperatura, tensión muscular) o subjetiva (lo que imagina en este tipo de percepción). Es el estado donde su conciencia está enfocada en las sensaciones propioceptivas, gustativas, olfativas y táctiles. Enfocar la cinestesia significa orientarse a estos tipos de percepciones, no fijándose solamente en los aspectos visuales y auditivos, o más comúnmente en el límite de la conciencia. Se utiliza el desarrollo del "estado cinestesico" para facilitarse el contacto con el inconsciente y favorecer la intuición.

2.2 La ceguera

En este trabajo de investigación es conveniente desafiar la hegemonía de la vista, el “ocularcentrismo”¹⁵ de nuestra cultura. No hablaremos aquí, exclusivamente de la invidencia física, como consecuencia de una discapacidad funcional de los ojos, sino también de la ceguera como negación de una realidad.

Según Amiralian (1997), son muchas las historias sobre los ciegos que suelen poblar nuestra imaginación de conceptos, nociones e imágenes mentales acerca de la ceguera que, en su mayoría, no reflejan una experiencia real con personas ciegas, sino conceptos metafóricos y simbólicos de la ceguera. En ese sentido, el fotógrafo ciego esloveno y doctor en filosofía de la estética Evgen Bavcar, declara:

El hecho de que la gente me interrogue con tanta insistencia acerca de por qué tomo fotografías, y de que se sorprenda de que efectivamente tenga la capacidad para producir imágenes, es consecuencia de los prejuicios psicológicos, históricos y sociológicos acerca de los ciegos. Si las personas quedan perplejas es porque interviene su propia relación con la ceguera, a veces su temor, a modo de complejo de castración, o de una evocación directa de su propio complejo de Edipo. Puede que, desde la perspectiva de algunos -y esto es algo que comparto con muchos amigos ciegos y que he confirmado en numerosas experiencias- yo represente una suerte de Edipo después del hecho. (BERTI, E. 2000:30)

Como veremos más adelante, la declaración de Bavcar, revela un sentimiento común a muchos de los fotógrafos ciegos. Una de las razones por la que se debe estudiar la ceguera desde estos dos ámbitos, es decir: la ceguera física y la metafórica,

¹⁵ Término propuesto por Benjamin Mayer Foulkes.

es para entender las causas de tantos prejuicios asociados a la condición de invidencia, para poder desmitificarla.

2.2.1 La ceguera física

De modo general, la discapacidad visual ocurre de dos maneras: la congénita, es decir, cuando el individuo nace ciego, y la adquirida, cuando nace con la vista normal y acaba por perderla por consecuencia de una enfermedad, accidente o por una razón desconocida. En este último caso, puesto que la pérdida visual puede ocurrir en distintas edades y bajo las más distintas condiciones, resulta complicado estudiarlas como un grupo.

Según la ONCE¹⁶, la ceguera física se caracteriza por una limitación total o muy seria de la función visual. Es necesario hacer una distinción entre la ceguera y la deficiencia visual. En este último caso, si se utilizan lentes de corrección, las personas son capaces de percibir, aunque con dificultad, los objetos a una distancia muy corta, es decir, a diferencia de los ciegos, conservan un resquicio de visión que les resulta útil para la vida cotidiana.

Cabe señalar que se puede clasificar la ceguera como total -cuando el individuo no puede ver absolutamente nada, ni siquiera percibir ninguna luz- o parcial -cuando la persona, teniendo la vista muy comprometida, es capaz de percibir luces y sombras o si tiene una disminución muy significativa del campo visual.¹⁷

¹⁶ Organización Nacional de Ciegos Españoles.

¹⁷ Capacidad para percibir los objetos situados fuera de la visión central (que corresponde al punto de visión más nítido). La valoración del campo visual se realiza a través de la campimetría.

Según el Instituto Braille, formalmente, una persona es legalmente ciega si su agudeza visual central¹⁸ es de 20/200 o inferior en el ojo de mejor visión, incluso con lentes correctores; o si tienen una agudeza visual central de más de 20/200 si el campo periférico está limitado a un diámetro de 20 grados o menos. Informalmente, las personas que, incluso con lentes correctoras, no pueden leer la letra más grande en un gráfico ocular se consideran legalmente ciegas. Aunque otros factores son susceptibles también de ser utilizados en la evaluación de la función visual (tales como la motilidad ocular, la visión cromática, la sensibilidad al contraste, la visión nocturna, etc.), para cuantificar el grado de ceguera o de deficiencia visual se utilizan, principalmente, dos variables: la agudeza visual y el campo visual.

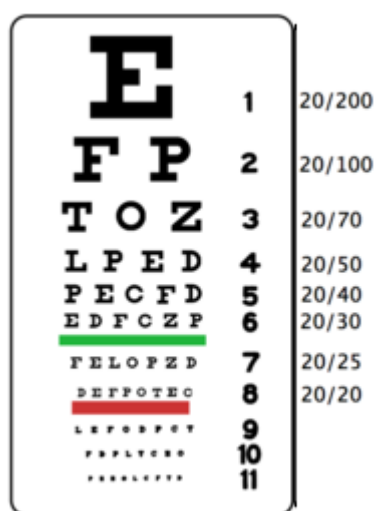


Ilustración 1: Gráfico Ocular

(Fuente: Centros Psicotécnicos <http://centros-psicotecnicos.es/exploracion-ofthalmologica/agudeza-visual/gmx-niv37-con8.htm> consultado el 09/07/2009 y revisado el 10/05/2012)

La ceguera legal no significa necesariamente ceguera total; la mayoría de las personas que son legalmente ciegas tienen algo de visión. Toda pérdida de vista que no sea ceguera total se considera normalmente un impedimento visual (no una incapacidad). Existe una amplia gama de visión exhibida por personas que tienen un impedimento visual que puede oscilar a través de varios niveles de creciente pérdida de

¹⁸ Capacidad para percibir la figura y la forma de los objetos así como para discriminar sus detalles. Para medirla se utilizan generalmente los optotipos o paneles de letras o símbolos. Hay cuatro niveles de agudeza visual: visión normal, discapacidad visual moderada, discapacidad visual grave y ceguera.

la vista, hasta la ceguera total, es decir la inhabilidad de percibir ningún tipo de luz o movimiento.

Según el Instituto Braille (2009), en los Estados Unidos, la ceguera ocupa el tercer lugar en cuanto a los trastornos de la salud más temidos por el público, después del cáncer y el SIDA.

Hay muchas causas por las que una persona pueda ser ciega. La ceguera puede ser congénita, derivada de problemas genéticos, desarrollada por consecuencia de enfermedades como el glaucoma y la diabetes o, aún, adquirida por consecuencia de accidentes, envenenamientos químicos e, incluso, la malnutrición.

Otras causas importantes son las opacidades corneales (enfermedades oculares que producen cicatrices de la córnea), retinopatía diabética (afección de la retina relacionada con la diabetes), tracoma y afecciones oculares infantiles tales como cataratas, retinopatía de los prematuros (afección de la retina observada en los niños prematuros) y carencia de vitamina A.

También es importante señalar que el origen de la ceguera puede estar relacionado con distintos órganos del cuerpo humano, o parte de ellos, es decir, hay enfermedades oculares que afectan la retina, como la retinitis pigmentaria, otras como la diabetes que dañan el nervio óptico, las cataratas, que alteran la opacidad del cristalino impidiendo el paso de la luz, y la ceguera cortical, que deriva de un daño cerebral.

Según la Organización Mundial de la Salud (OMS), las principales causas de ceguera crónica son las cataratas, el glaucoma, la degeneración macular relacionada con la edad, las opacidades corneales, la retinopatía diabética, el tracoma y las afecciones oculares infantiles, como las causadas por la carencia de vitamina A. Las principales causas de ceguera evitable y discapacidad visual son la catarata, el tracoma, la oncocercosis, ciertas afecciones de los niños, entre ellas la avitaminosis A y la retinopatía del prematuro, así como la falta de gafas e instrumentos de ayuda a la baja visión. En cuanto a la distribución mundial de las principales causas de ceguera

tenemos, por orden de frecuencia, en primer lugar las cataratas, en segundo los errores de refracción (miopía, hipermetropía o astigmatismo) no corregidos, seguidos por el glaucoma (grupo de enfermedades en las que se produce un daño del nervio óptico) y, por último, la degeneración macular relacionada con la edad (enfermedad que produce una pérdida del campo de visión central).

Los últimos datos revelados por la OMS, divulgados en Octubre de 2011, dicen que:

- En el mundo hay aproximadamente 285 millones de personas con discapacidad visual, 39 millones de las cuales son ciegos y 246 millones presentan baja visión.
- Aproximadamente un 65% de las personas con discapacidad visual tienen edad avanzada (más de 50 años).
- Alrededor de 19 millones de niños padecen discapacidad visual, de los cuales 12 millones la padecen debido a errores de refracción, diagnosticables y corregibles.
- Aproximadamente un 90% de las personas con discapacidad visual en el mundo viven en países en desarrollo.
- El número de personas ciegos debido a enfermedades infecciosas ha disminuido mucho en los últimos 20 años. La disminución es un reflejo de de una actuación concertada de salud pública.
- Las cataratas siguen siendo la principal causa de ceguera en todo el mundo, excepto en los países más desarrollados.
- La mayor causa de discapacidad visual son los errores de refracción¹⁹ no corregidos, sin embargo las cataratas siguen siendo la principal causa de ceguera en países de ingresos medios y bajos.
- Aproximadamente un 80% de los casos mundiales de discapacidad visual son evitables o curables.

Un adulto que contrae la ceguera enfrenta un aspecto negativo que consiste en algo más que en el hecho de ya no conseguir ver: la pérdida visual supone la supresión de las funciones que el hombre solía llevar a cabo con la utilización del sentido de la vista.

¹⁹ Miopía, hipermetropía o astigmatismo

No es difícil comprender que la persona que se valía de la vista para localizar y utilizar adecuadamente los enseres de la vida cotidiana, para percibir el camino por el que había de desplazarse, para advertir la presencia de un obstáculo, la llegada del medio de locomoción en que debía viajar, etc., quedará en situación de gran precariedad si, a partir de un determinado momento, se ve obligado a renunciar al empleo de este sentido como auxiliar en las realizaciones de estas funciones. (PAJÓN, E.M., 1974: 221)

Según el Padre Thomas J Carroll (1961), fundador y director del Centro de Rehabilitación de ciegos St. Paul's en Boston, cuando una persona adulta se queda ciega, lo primero que tiene que hacer para poder empezar el proceso de rehabilitación es olvidarse de todo lo que era: la personalidad completa de vidente ha muerto y es inútil la resistencia. Solamente después de ese proceso de aceptación de la propia muerte es posible lograr el desarrollo de la nueva persona que nace a la ceguera y completar su nueva personalidad.

Conforme propone Amiralian (1997) los portadores de la ceguera adquirida repentinamente presentan, en el comienzo de su nueva condición, una intensa reacción ante lo ocurrido, seguida de un periodo de lamentaciones, cuando efectivamente se dan cuenta de todas las privaciones y pérdidas resultantes de este proceso. La despersonalización y el sentimiento de una experiencia muy semejante a la muerte, resultan, por momentos, en una retirada de la carga afectiva y un tiempo de luto con relación a uno mismo. Solamente después de pasar por este proceso, estará apto a renacer, es decir, aprender a enfrentar el mundo como una persona ciega. Esta investigadora también explica que el paciente encorajado a huir de la aceptación de su nueva realidad, sufre con más intensidad la tragedia de la ceguera.

Sin duda, la pérdida de la vista es un morir, es el fin de una determinada manera de vivir, es el final de los métodos adquiridos de

*realizaciones, es la pérdida de las relaciones humanas establecidas, y de una auto-imagen como persona vidente.*²⁰ (GHISI, L, 2006:3)

El escritor estadounidense Edward Hoagland, por ejemplo, fue considerado legalmente ciego por tres años, hasta que después de una serie de operaciones, finalmente pudo recuperar la vista. Sobre esto escribió en la introducción del libro *Shooting Blind*:

*La ceguera para mí fue como una muerte parcial, pero interesante como un proceso, como la muerte probablemente será. Un resultado negativo puede arrojar luz sobre ese observar, y cuando nos llegue la hora, si es gradual, vamos a prestar mucha atención a lo que estamos perdiendo en secuencias graves y desconcertantes que se asemejan a revelaciones: ¡Oh, así es como tendría que haber vivido!*²¹(SEEING WITH PHOTOGRAPHY COLLECTIVE, 2002:6)

Para él, la retrospectiva sustituye a la vista cuando uno se queda ciego, y la mente, el tacto y el oído deben rellenar una parte de la pérdida, como cuando uno improvisa para tratar de adaptarse.

Cuando una persona pierde la vista, su familia también pierde algo. Pierde la seguridad basada en la actividad normal y cotidiana que resulta familiar a esa persona.

²⁰ Traducido de “Sem dúvida, a perda da visão é um morrer, é o fim de certa maneira de viver, é o término de métodos adquiridos de realizações, é a perda de relações humanas estabelecidas, e de uma auto-imagem como pessoa vidente.”

²¹ Traducido de: Blindness for me was like a partial death, yet interesting as a process, as death is probably going to be. A negative can throw light on its observe, and when our time comes , if it is gradual, we will pay close attention to what we're losing in grievous and befuddling sequences that are themselves likely to be revelations: "Oh, that is how I ought to have lived!".

La buena salud de la nueva personalidad desarrollada, según Pajón (1974), requiere que su nueva manera de actuar favorezca la tendencia de los demás al desenvolvimiento de sus propias personalidades, que en su obrar, persiga el bien común. Para el autor, los ciegos presentan una mayor propensión al sentimiento de soledad, como consecuencia de la incompreensión de la que son objeto.

Amiralian (1997) apunta los sentimientos de descalificación e insuficiencia, además de la incredulidad en sus propias capacidades, expresadas por individuos ciegos de nacimiento y con ceguera adquirida, como respuestas inconscientes a la condición de la ceguera. Estos sentimientos, prácticamente inherentes a la ceguera, son la causa de la difícil relación con el otro y algunas veces están acompañados de la sensación de impotencia e incredulidad en cuanto a la validez de sus percepciones. Otros sentimientos observados entre el grupo de ciegos estudiados fueron la soledad y el aislamiento, muchas veces relacionados con la lucha para conseguir ser aceptados por la sociedad. Estos sentimientos de falta de adecuación, parece derivar de la constatación de la diferencia entre ciegos y videntes, generando la sensación de que no son poseedores de un lugar propio en el mundo. A la vez, su mundo interior es a menudo poblado de pensamientos de luchas para conquistar este espacio que sienten que les es negado. Sin embargo la condición de ceguera parece contribuir con imposibilidad a una relación efectiva y afectiva entre ciegos y videntes. En algunos casos, la dificultad de la relación afectiva conduce a la opción del contacto con animales y plantas como sustitutos a la soledad.

2.2.2 La ceguera metafórica

Según Amiralian (1997), cuando pensamos en los ciegos, los relacionamos con tinieblas y oscuridad porque, para nosotros, se puede identificar la ceguera con “cerrar los ojos”. Estar momentáneamente privados de la vista es perturbador y traumático: se acaban las luces y empiezan las innumerables dificultades físicas, motoras, cognitivas y emocionales como resultado de esta situación. Además, estamos condicionados por los

conocimientos sobre la ceguera, que adquirimos informalmente a lo largo de toda nuestra vida. Si vendamos nuestros ojos, nos sentiremos perdidos, sin referencias externas e incapaces de cualquier acción: en las tinieblas, en el sentido físico y psicológico del término. Y creemos que es así la vida a diario de un ciego.

Hay que diagnosticar la patología psicológica de la falta de visión cotidiana y examinar de manera crítica nuestro entendimiento como seres visionarios, puesto que de la falta de comprensión del estado de ceguera provienen una serie de prejuicios. Estos prejuicios son evidenciados históricamente desde distintos ámbitos y se reflejan en el uso las palabras “ciego” y “ceguera” de manera discriminatoria, reforzando y perpetrando estigmas con relación a la deficiencia física: conceptualmente, se suele decir que hay distintos tipos de ceguera: social, racial, política, artística, emocional...

Según Barasch, ya en el mundo paleocristiano, los términos “ceguera”, “oscuridad” e “ignorancia” eran muchas veces considerados sinónimos. *Estas metáforas describen la naturaleza de la vida de un creyente antes de su conversión. La conversión es una iluminación.* (BARASCH, M. , 2003:83) Barasch también explica en su libro “La Ceguera” que, los pecados cometidos antes de la “iluminación”, o sea, en el período en que el sujeto se encontraba “ciego”, eran más fácilmente perdonados. Explica también el significado real de la “Curación del ciego” era un mensaje de que la religión y la conversión al cristianismo eran más que una iluminación o salvación, eran promesas de una vida eterna.

Se puede también asociar la ceguera a la alegoría de la caverna²², *indicadora de la ignorancia oscura, repetidora de viejas opiniones y luego redimida por el brillo de la razón, el raciocinio y la lógica.* (SANTOS, G., 2004:109)

²² explicación metafórica, realizada por el filósofo griego Platón al principio del VII libro de *La Republica* sobre la situación en que se encuentra el ser humano respecto del conocimiento. En ella Platón explica su teoría de cómo con conocimiento podemos captar la existencia de los dos mundos: el mundo sensible (conocido a través de los sentidos) y el mundo inteligible (sólo alcanzable mediante el uso exclusivo de la razón).

Hull (2001) investigó los significados de la ceguera a través de un estudio hecho mediante publicaciones en el periódico británico “The Guardian” –importante publicación volcada a la educación y a la justicia social. Después de haber recolectado 750 usos para la palabra ceguera, los clasificó según su significación literal y metafórica. El uso de la palabra como metáfora apareció, en la mayoría de los casos, asociado a connotaciones negativas, relacionando la ceguera a la falta de inteligencia, violencia, ignorancia, indiferencia y falta de sensibilidad. También encontró el uso metafórico de la palabra haciendo alusión al amor y a la justicia, pero en número significativamente menor. Concluyó que aunque los británicos, en general, sean personas que no suelen utilizar palabras de manera discriminatoria e, incluso, evitan aquellas palabras que pudieran estar asociadas a algún tipo de prejuicio, curiosamente no tuvieron este tipo de preocupación con relación a la ceguera.

Si por un lado la ceguera está asociada a la falta de razón, lucidez o inteligencia, análogamente, pero de manera inversa, la visión supone una creación imaginativa. Según comenta Mauricio Ortiz (1999) en su texto “La visión no es la vista” a los estímulos luminosos captados por la vista se añaden otras sensaciones, oriundas de otros sentidos. El conjunto de todas estas sensaciones fusionadas con el instinto y el pensamiento abstracto es lo que nos da la posibilidad de tener una representación interna del mundo. Se ha invertido mucho esfuerzo en conocer cómo y dónde termina de ensamblarse el mundo de cada quien que todos conocemos. Para Ortiz (1999:13), *la visión es la función más alta del intelecto y meta de toda disciplina. La visión científica del mundo, la visión religiosa y la secular, la visión política, la visión del artista. Al que la domina se llama visionario.*

Para ilustrar la ceguera como un estado de espíritu, mostramos una fotografía de Margaret Danakore (2008), que se autodefine como una fotógrafa experimental. La joven fotógrafa rusa hizo el autorretrato de abajo, pese a no tener problemas visuales y junto a la fotografía hay un pequeño comentario suyo: “hoy el día está algo oscuro” .

(espacio reservado para ilustración)

Ilustración 2: “Supuestamente fotógrafo ciego”

(Fuente: Danakore, M (2008) “Supuestamente fotógrafo ciego”,

<http://danakore.deviantart.com/art/allegedly-blind-photographer-94088770>, consultado el 29/04/2011 y
revisado el 12/05/2012)

La artista brasileña Cecilia Urioste, viene desarrollando un proyecto artístico que consiste en tomar fotografías de viajes bajo el seudónimo de Cecilia María y publicarlas en una red social, cómo lo hacen miles de personas. El proyecto es una crítica a la ceguera de los turistas, en general. A las personas que, en su afán de querer ver todo, al final, no ven nada. El proyecto trata de temas como el consumismo y la ceguera artística: en Madrid, tomó fotografías en el Museo Reina Sofía, delante de importantes obras, pero de espaldas a ellas y leyendo una revista de cotilleo, en bata y toca térmica.



Ilustración 3: Fotografía de Cecilia Urioste
(Fuente: fotografía cedida por Cecilia Urioste)

Conforme cita el psicoanalista y estudioso de la fotografía y ceguera Benjamin Mayer Foulkes (2000),

Freud propone que la ceguera es un sustituto simbólico de la castración. También sugiere que la castración es el factor determinante en la formación subjetiva y el proceso global de la civilización. En tal caso, la

naturaleza de toda formación cultural en general puede calibrarse sobre la base de la relación que mantiene con la ceguera y lo invisible.

En su novela “Ensayo Sobre la Ceguera”, José Saramago, escritor portugués galardonado con el premio Nobel de literatura, habla todo el tiempo de una ceguera física como metáfora de una ceguera social: de la ceguera ante las propias necesidades y las necesidades ajenas. De la falta de visión hacia la soledad y desgracia particular de cada ser humano y de cómo una situación límite es capaz de sacar lo mejor o lo peor de las personas.

No se olvidaría el ciego escribano de condenar, en su doble calidad de parte en el proceso y de cronista de él, el procedimiento criminal de los ciegos opresores, que prefieren dejar que se pudra la comida antes de darla a quienes de ella tan precisados están, pues si es cierto que algunos de aquellos alimentos pueden durar unas semanas sin perder su virtud, otros, en particular los que vienen cocinados, si no son consumidos de inmediato acaban en poco tiempo ácidos y cubiertos de moho, impresentables, pues, para seres humanos, si es que todavía éstos lo son. (SARAMAGO, J., 2009: 189.)

Aquí se pueden hacer varios tipos de lectura y entender la comida no sólo como un alimento para el cuerpo, sino también para el alma. La comida como sinónimo de compasión, de una palabra de cariño, de amor y comprensión.

2.3 Las imágenes mentales

Como otras habilidades cognitivas, la generación de imágenes mentales, es una habilidad resultante de la asociación de innumerables y diferentes procesos capaces de permitir acceder a la memoria creando una representación formal de los objetos. Este es un proceso natural y, muchas veces, inconsciente que juega un papel fundamental en el razonamiento abstracto y el aprendizaje de habilidades.

Los estudios sobre las imágenes mentales, desde distintos ámbitos, buscaron responder a inquietudes en cuanto a la naturaleza de la imaginación, sobre todo, contrastándola y haciendo comparaciones con el proceso perceptivo. En la psicología, se estudió las imágenes mentales como resultado de una experiencia consciente bajo dos aspectos: los “perceptos”, es decir, los contenidos de las vivencias originadas por una estimulación inmediata de tipo sensorial y las propias “imágenes” que, pese a la similitud a los “perceptos”, ocurren sin la presencia de estimulación. Por el ámbito filosófico se investigó la diferencia entre imagen mental como proceso o acto mental e imágenes mentales como producto o contenido de tal acto o proceso. El proceso de la percepción es un proceso personal que se da cuando uno es capaz de generar imágenes mentales que corresponden a informaciones recibidas desde distintas fuentes y el reflejo de dichas imágenes va más allá de los límites de las sensaciones aisladas. [...] *Tiene como soporte el funcionamiento mancomunado de los órganos de los sentidos y la síntesis de sensaciones sueltas en complejos sistemas de conjunto.* (LURIA, A, 1981:58) Según Luria, la percepción íntegra del objeto es resultado de un complejo análisis sintético, que combina detalles percibidos en un conjunto concienciado, destacando características esenciales y manteniendo otras que no lo son.

Un punto importante a destacar es la importancia de no confundir imágenes mentales con imágenes visibles, puesto que las imágenes mentales son representaciones basadas en un recuerdo o imaginación. Para comprender mejor esta distinción, hay que reflexionar sobre algunas cuestiones, por ejemplo, el hecho de que las experiencias imaginarias sean distintas de su contraparte perceptual en cuanto a su naturaleza, su cantidad de información y su intensidad. John Richardson(2005) explica que los estudios sobre este tema no suelen ser homogéneos y unitarios, sin embargo, destaca la importancia de las imágenes mentales en los procesos cognitivos. En su libro “Imágenes Mentales” estructura e integra investigaciones recientes considerando cuatro categorías fundamentales: como representaciones mentales, como propiedades o atributos de los materiales de aprendizaje, como procesos cognitivos bajo control estratégico y como experiencia personal. Para Richardson, el estudio de las imágenes mentales puede ser dividido en tres periodos cronológicos: El período filosófico o pre-científico, que se

refiere a los filósofos clásicos griegos, como Aristóteles (Siglo IV a.C.) y Platón (Siglo IV a.C.), hasta los empiristas británicos, como John Locke (1632-1704), George Berkeley (1685-1753), David Hartley (1705-1757) y David Hume (1711-1776). El periodo de la “medida”, marcado por el intento de recoger de manera sistemática informes verbales sobre la experiencia fenomenológica relacionada con las imágenes mentales de las personas, como forma de investigación científica y, por último, el periodo cognitivo o neuro-cognitivo, que se inicia en los años 60, como consecuencia de investigaciones hechas en los años 50 sobre los procesos de formación de las imágenes mentales. En esta época se empezó a estudiar aspectos del comportamiento y experiencias de los individuos. A raíz de los efectos psicológicos observados en prisioneros de guerra que habían sido sometidos a un aislamiento perceptual, se comenzaron a ofrecer ayudas a la investigación acerca de las imágenes mentales y alucinaciones. En el mismo momento la adición a las drogas, como el LSD, se había convertido en un problema social. Las alucinaciones generadas por la intoxicación por mezcalina, generaron más estudios sobre las experiencias “de imaginación”. Con el desarrollo de la computación, muchos psicólogos empezaron a hacer analogías entre esta ciencia y los procesamiento de la información: esto marcó el nacimiento de la psicología cognitiva y se comenzó a usar la imaginación como un pilar teórico y un paradigma experimental.

Desde tiempos remotos, la imaginación ha constituido un tema de profundo interés en la investigación de los procesos mentales. La expresión “imagen mental”, se refiere a una recreación de algún tipo de experiencia sensorial en la mente. Se puede crear una imagen mental de una persona, un objeto, un paisaje o un sonido, por ejemplo. Esta experiencia puede ocurrir, incluso, sin la presencia del estímulo externo correspondiente. Los estudios sobre imágenes mentales abarcaron los aspectos cualitativos y subjetivos de las imágenes mentales: el grado de relación mimética en relación a la estructura de los objetos físicos representados, su viveza o la medida en que pueden ser controladas.

La base neurológica del conocimiento, según afirma el neurólogo Antonio Damasio (1994), depende de la creación de las imágenes mentales, siendo así, una

condición fundamental del pensamiento es la capacidad de generar internamente las imágenes mentales y la habilidad en ordenarlas. El autor considera que las imágenes mentales tienen una gran importancia en el pensamiento humano, puesto que son esenciales para dar sentido y organización a las nuevas informaciones, además de proporcionar los medios necesarios para razonar y tomar decisiones, sobre todo en cuanto a la selección y desarrollo de una respuesta motora. Según este autor hay muchas indicaciones de que esta formación de imágenes no se localiza en un punto específico de la mente, sino en diferentes sectores neurológicos.

Según Michel Denis (1984), encargado de investigación en el CNRS²³ y miembro del Laboratorio de Psicología de la Universidad de París, la formación de imágenes se concibe como una actividad constructiva que ofrece al individuo, análogos cognitivos de los objetos. La construcción se realiza a partir de los elementos disponibles en la memoria, a partir de entidades psicológicas interpretables, como “representaciones” de objetos figurativos físicos, en el sistema mental del individuo. Concibe la representación en imagen suscitada por una palabra, como la figuración de una parte del significado de esta palabra, o sea, el conjunto de la representación cognitiva y la significación, y considera la imagen como resultado de la composición de un conjunto de rasgos figurativos.

En su tesis doctoral, *Creación de Imágenes Mentales según la Naturaleza y las Formas de los Estímulos*, Isidoro Arroyo Almaraz (2003) propone que cuando la palabra es un concepto abstracto y no contiene referentes análogos de los objetos, se apoya en determinados medios para reducir su grado de abstracción y para ello se vale de recursos poéticos tradicionalmente usados para, como señala Antonio Machado en boca de Juan de Mairena, expresar lo inefable. Son fundamentalmente los tropos -empleo de las palabras o frases en sentido distinto del que propiamente les corresponde, pero que tiene con este alguna conexión, correspondencia o semejanza-, los que se usan para designar las cosas y los conceptos abstractos, apoyándose en una ley psicológica, la

²³ Centre Nationale de la Recherche Scientifique

asociación de ideas que parte del principio, que ya formulara Aristóteles (Siglo IV a.C.), donde los elementos similares, opuestos o contiguos tienden a asociarse entre sí.

[...] cuando la riqueza de una imagen mental está determinada por los conceptos y por las experiencias del sujeto, caso que ocurre cuando el estímulo es: una imagen no figurativa, una palabra abstracta, un sonido muy identificable o un sonido poco identificable, no existen, en primer lugar, diferencias significativas en los niveles de riqueza de la imagen mental, según sea esta más o menos concreta, figurativa o identificable y, en segundo lugar, cuando existen diferencias lo pueden hacer indistintamente a favor de cualquier tipo de estímulos, no siendo afectado el nivel de riqueza del recuerdo por las reglas de la concreción que establecen que ésta es mayor cuando las palabras, las imágenes o los sonidos son concretos, figurativos o identificables que cuando son abstractos, no figurativos o no identificables. (ARROYO, I, 2003:446,447)

Según Arroyo, la naturaleza de los estímulos influye en el comportamiento de los recuerdos y, por vez, el recuerdo de una imagen está apoyado en su nivel de riqueza.

2.3.1 Las imágenes mentales y los ciegos

La psicóloga brasileña Ledijane Ghisi (2006), estudió las imágenes mentales en los sueños de ciegos de nacimiento y con ceguera adquirida. Los resultados demuestran que en los dos casos ocurre la existencia de imágenes en los sueños de los entrevistados: en los sueños del portador de ceguera adquirida aparecen los colores y en el caso del portador de ceguera congénita, la incidencia de imágenes es menos frecuente. Para el portador de ceguera congénita, las imágenes mentales están relacionadas a los sentidos

del oído, tacto y paladar. Fueron identificados aspectos relacionados con las percepciones “más allá” de los 5 sentidos, es decir, que trascienden tiempo y espacio. En este estudio también se constató que el portador de ceguera congénita tiene dificultad para expresar qué es una imagen y para describirla con muchos detalles. A través de los estudios de los sueños del portador de ceguera adquirida, se pudo comprobar la activación de sus sentidos, además de su intuición. A través de este estudio pudo percibir y evaluar la “deslumbrante dimensión onírica de la mente, con el misterio y el poder de las imágenes, viendo en ellas una fuente eterna de sabiduría, capaz de lanzar el ser humano para más allá de una dimensión que trascienda el sentido de la vista”.²⁴ (2006:10)

Amiralian (1997), indagó de qué manera la ceguera afecta la personalidad del individuo y estudió cómo son las imágenes mentales de los ciegos utilizando el procedimiento de “dibujos-historias”²⁵, que se mostró eficaz en la investigación clínica de la personalidad de las personas ciegas.

Con relación al tema del recuerdo del color, Evgen Bavcar (1992) comenta que cómo Eslovenia fue el único país que ha visto, sólo ahí, la hierba es verdaderamente verde, porque sólo ahí el color que aprendió a atribuirle al pasto se asemeja al sonido de la palabra que utilizaba para describirlo. Al ver la fotografía abajo, un autorretrato hecho por Bavcar, nadie sospecharía que es ciego: además del encuadre perfecto, sus imágenes siempre tienen una narrativa muy dramática. El fotógrafo se auto define como artista conceptual y afirma partir de una imagen concebida en el pensamiento, antes de tornarla en una realidad visible. También afirma que su mirada no existe más que gracias al simulacro de la foto que ha sido vista por el otro.

²⁴ Traducido de: “deslumbrante dimensão onírica da mente, com o mistério e o poder das imagens, vendo nelas uma fonte eterna de sabedoria, capaz de lançar o ser humano para além de uma dimensão que transcenda o sentido da visão.”

²⁵ El procedimiento de dibujos-historias fue propuesto por Walter Trinca en 1972 en su tesis doctoral (IPUSP) como un medio auxiliar para investigar la personalidad. Luego, en 1976, fue sistematizado y publicado por el autor. Consiste en la utilización combinada de procesos ampliamente usados y divulgados en diagnósticos psicológicos de la personalidad: dibujos libres, verbalizaciones temáticas y asociaciones dirigidas.

(espacio reservado para ilustración)

Ilustración 4: Autorretrato de Evgen Bavcar
(Fuente: Evgen Bavcar (2003) www.zonezero.com consultado el 15/03/2009)

El término “simulacro”, como referencia a una imagen mental, remonta al siglo XVIII y fue utilizado por los filósofos griegos Demócrito (Siglos V-IV a.C.) y Epicuro (Siglos IV-III a.C.) . El primero consideraba que un conjunto de cualidades emanaban de los objetos y eran aprehendidas por el ojo humano. Y estas imágenes, o “simulacros de objetos”, constituían el flujo del pensamiento humano. Epicuro tenía la misma concepción en cuanto a las partículas que emanaban de los cuerpos sólidos y que, organizándose en imágenes o “simulacros”, separados de los objetos -pero conservando sus calidades sensibles-, entraban en nuestros ojos y nuestro pensamiento. Afirmaba que la evocación de un objeto ausente sólo se podría hacer con estos residuos de simulacros dejados anteriormente por dicho objeto. Sin embargo, esta concepción de imagen mental como una simple prolongación de la actividad perceptiva, pierde el sentido si consideramos, por ejemplo, la capacidad de formación de imágenes mentales por los ciegos de nacimiento.

Para los ciegos de nacimiento, a diferencia de los videntes, es más fácil retener las palabras que evocan imágenes auditivas (como trueno, eco o risa) que las que evocan imágenes visuales (como arco iris, cartel o crepúsculo). Para Neisser (1972), la rememoración de un hecho a través de la imagen estaría relacionada a la generación, por mecanismos centrales, de pautas de información equivalentes a los que transmitiría la percepción original. La naturaleza de los estímulos auditivos y olfativos, representan para los ciegos, una importante referencia en cuanto a la generación de imágenes mentales. Al describir sus sueños, los ciegos de nacimiento y los que perdieron la vista con poca edad, suelen referirse a olores, palabras, sabores y sensaciones, mientras los que han dejado de ver más tarde, suelen identificar imágenes visuales en sus sueños, aunque muchos relatan que ellas van disminuyendo con el paso de los años, hasta desaparecer por completo, en algunos casos. En general, los ciegos que han perdido la vista siendo adultos, sueñan algunos días con imágenes y otros sin ellas.

El psicólogo español Alberto Rosa (1979), autor de la tesis “Imaginación y Pensamiento en Ciegos” investigó las imágenes mentales como inductoras del conocimiento y sus interrelaciones con los aspectos operatorios. Habla de las fases de evolución cognitiva presentes en los ciegos de nacimiento e hizo experimentos con

personas videntes con los ojos vendados y no vendados, y con ciegos totales de nacimiento. Concluyó que las imágenes mentales formadas por los ciegos son comparables a las de los videntes con los ojos vendados.

Para Denis (1984), la imagen mental se construye en un determinado momento de la historia del individuo, a partir de informaciones obtenidas por éste de su propio entorno perceptivo y puede evocar una experiencia específica del individuo precisamente localizada y fechada o referirse a un concepto genérico, representativo y de carácter esquemático.

2.4 La fotografía

Desde hace más de mil años, se tiene conocimiento de la cámara oscura. Se citan nombres como Roger Bacon (1214-1294), Leon Batista Alberti (1404-1472), Leonardo da Vinci (1452-1519), pero en realidad, nada se sabe acerca de la identidad de su descubridor. Sin embargo, la fotografía surgió entre los años 1839 y 1840, cuando Niepce y Daguerre consiguieron fijar las imágenes a través de los experimentos con sales de plata.

Apenas creada, su difusión y utilización es cada vez más creciente. Primeramente fue utilizada por intelectuales, periodistas y artistas y posteriormente la toma fotográfica alcanzó las masas. Con el desarrollo de las cámaras digitales, alcanzó la cumbre de la popularidad. Su utilización en el periodismo, ciencias, arte, comercio y en el ámbito privado son evidencias del impacto de la fotografía en los más distintos ámbitos.

Una sociedad llega a ser moderna cuando una de sus actividades principales es producir y consumir imágenes, cuando las imágenes ejercen poderes extraordinarios en la determinación de lo que exigimos a la realidad y son en sí mismas ansiados sustitutos de las experiencias de primera mano, se hacen indispensables para la salud de la economía, la estabilidad de la política y la búsqueda de la privada.(...) Las imágenes que ejercen una autoridad virtualmente ilimitada en una sociedad moderna son sobre todo las fotográficas, y el alcance de esa autoridad surge de las propiedades características de las imágenes registradas con cámaras. (SONTAG, S., 2005: 215, 216.)

Para Roland Barthes (1989) se pueden considerar buenas, las fotos en las que el objeto “habla”, es decir, las que inducen a una reflexión.

2.4.1 La fotografía como huella de lo real

La omnipresencia de las fotografías ejerce un efecto incalculable en nuestra sensibilidad ética, política, artística, social, etc. ya que las fotografías, pese a toda manipulación estética que sufren con la infinidad de recursos de retoques disponibles, aún son vistas como una reproducción de lo real.

Podemos interpretar una fotografía como un fragmento de realidad, pero nunca como la realidad propiamente dicha: *una fotografía es a la vez una pseudopresencia y un signo de ausencia.* (SONTAG, S., 2005: 33.)

Para Serge Tisseron (2000), la cámara fotográfica mantiene una continuidad inmediata con la vida psíquica del fotógrafo y, por lo tanto, es un instrumento, que le permite familiarizarse y apropiarse de su ambiente de manera eficaz.

Aunque una fotografía pueda ser la interpretación de lo real, ya que es el fotógrafo el que va a seleccionar el fragmento de realidad a ser fijado -y en este acto necesariamente tendrá intrínseca su opinión acerca del objeto fotografiado-, ella siempre será una huella de lo real. Sin embargo, su “lectura” siempre dependerá del contexto donde se inserta. Toda fotografía puede contener múltiples significados, pero siempre será una información visual acerca de lo que está delante del objetivo de la cámara, o sea, su característica fundamental es nunca ser menos que el registro de las ondas de la luz reflejadas por las superficies de los objetos. Una fotografía siempre será un testigo de luz: lo que la cámara registra siempre será una superficie capaz de emanar luz.

La correspondencia física entre lo fotografiado y el objeto o conjunto de objetos del mundo se constituye, todavía hoy, para muchos teóricos, en la esencia de la fotografía, como factor que la distingue de cualquier otro tipo de imagen. Esa conexión física entre el signo fotográfico y su referente es lo que la define como la emanación de algo que ya no es. Ese aspecto, de acuerdo con Dubois (1994), coloca a la fotografía en la misma categoría de signos en los que se encuentra, por ejemplo, el humo (indicio del fuego) o la cicatriz (indicio de una herida).

Roland Barthes, en su clásico libro *La Cámara Lúcida*, obra que dedicó enteramente al tema de la fotografía, ve la necesidad de hacer diferencia entre el Referente de la Fotografía y de los otros sistemas de representación. *Llamo no a la cosa “referente fotográfico”, no a la cosa facultativamente real que ha sido colocada ante el objetivo y sin la cual no habría fotografía. La pintura, por su parte, puede fingir la realidad sin haberla visto.* (BARTHES, R. 1989: 120-121).

Son muchas las partes del libro citado en las que Barthes, como observador de las imágenes, se sorprende con la cuestión de la impregnación y de la presencia del referente en las fotografías.

En ese sentido, es válido destacar la crítica de Philippe Dubois en cuanto a un excesivo referente propuesto por el autor de *La Cámara Lúcida*:

Evidentemente, al presentar las cosas de esa manera, Barthes cae en una trampa, ya no de la mimesis, sino del referencialismo. Pues es ese el peligro que acecha a ese tipo de concepción, el de generalizar, o más bien de absolutizar, el principio de la “transferencia de realidad”, desde el momento en que se adopta una actitud exclusivamente subjetiva de pretensión ontológica. Barthes está lejos de haber escapado a ese culto – a esa loucura – de la referencia por la referencia. (DUBOIS, P., 1994: 47).

En el intento de salir de la absolutización en dirección a una relativización del campo de la referencia, Dubois evoca algunos presupuestos que, según él, se inspiran en los conceptos semióticos de Charles Sanders Peirce y en su noción de índice.

Peirce ya había señalado en 1985 la condición de índice de la fotografía al decir que las fotografías, sobre todo las fotografías instantáneas, son muy instructivas porque bajo ciertos aspectos, se parecen exactamente con los objetos que representan. Sin embargo, esa similitud se debe en realidad al hecho de que esas fotografías fueron producidas en tales circunstancias que eran físicamente forzadas a corresponder detalle por detalle a la naturaleza.

Para Dubois, el gran salto de esas consideraciones semióticas en torno a la noción de índice está en el hecho de posibilitar un desplazamiento de la fijación en la cuestión de la referencia (en el hecho de que el objeto ha estado allí en un determinado momento del tiempo) para la posibilidad de realización de un verdadero análisis de la condición de la imagen fotográfica. Tal posibilidad no lleva en consideración el producto acabado, sino todo su proceso de producción cuyo punto de partida sería la naturaleza técnica del proceso fotográfico, el hecho de que la fotografía es nada más que una impresión luminosa regida por las leyes de la física y de la química.

Por otro lado, para que haya esa inscripción del objeto del mundo sobre la superficie sensible, es necesaria la intervención de gestos enteramente culturales y codificados, que dependen de elecciones y decisiones humanas (elección del aparato,

del referente, del objetivo, anteriores al acto fotográfico, además de las elecciones posteriores al acto, como la revelación y la distribución de esas imágenes).

También para Santaella, la fotografía puede ser vista como el prototipo del signo del índice, una vez que el índice está unido existencialmente a su objeto referente. Según ella,

[...] por una relación temporal, espacial o causal, que dirige la atención del receptor directamente y sin reflexión interpretativa del vehículo del signo hacia el objeto. Signo y objeto se constituyen, de esa manera, un par orgánico, cuya ligación existe independiente de una interpretación (terceridad) y es percibida por el intérprete apenas como un realidad ya existente. (SANTAELLA, L. 2005: 148)

En el caso de la fotografía, esa conexión entre imagen y objeto es existencial por haberse originado de una relación de causalidad a partir de leyes ópticas.

2.4.2 La fotografía como medio de expresión.

Si, por un lado, la emanación de lo real y la evidencia del registro, o sea, el carácter de índice puede ser considerado el trazo fundamental que distingue la fotografía de las demás imágenes en la comunidad de las representaciones visuales; por otro lado, ese no puede ser el único aspecto que debe ser contemplado en el intento de significación de la imagen fotográfica.

Algunos estudios más recientes consideran, incluso, que deslumbrarse y detenerse en el aspecto de registro de lo real que el dispositivo fotográfico encierra es una manera de apagar el discurso propio de la imagen fotográfica, que no necesariamente precisaría recurrir a elementos externos a ella para ser analizada e interpretada.

De acuerdo con ese modo de interpretar las fotografías, la función icónica (del signo que presenta una relación de similitud con su referente, mismo que en grados diferenciados) se torna indispensable para la actividad analítica y crítica de la fotografía en cuanto configuración expresiva.

Bajo esa perspectiva, la fotografía termina por alejarse de su aspecto documental y de su posibilidad de funcionar como instrumento de apoyo a los estudios en muchos campos de las ciencias humanas, como la antropología y la historia.

Ese abordaje desplaza la atención de los temas y asuntos fotografiados hacia los elementos constitutivos de la organización interna de la imagen, que caracterizan su composición, tales como contrastes, texturas, encuadramiento, profundidad, luminosidad. Al enfatizar esos elementos, pasamos a considerar las estrategias de composición del acto fotográfico y a percibir que hay algo codificado también en su analogía, lo que coloca la fotografía en el papel de criadora (y no más de sencilla copia) de la realidad.

En ese sentido, cabe desplazar el problema de la interpretación de las imágenes a la instancia de la recepción, poniéndola en evidencia. Algunos abordajes consideran que nuestra visión está confirmada a esquemas previos, determinados por la experiencia. Siendo así, percibir fotografías significaría, en esa perspectiva, lidiar con las expectativas de orden cultural y subjetiva de quien ve. *En el fondo la fotografía es subversiva, y no cuando asusta, trastorna o incluso estigmatiza, sino cuando es pensativa.* (BARTHES, R, 1989:73)

Una de las contribuciones de Barthes a las teorías de la fotografía está en la atención que el autor reservó a la instancia de la recepción cuando propuso tratar a la fotografía a partir del ejercicio interpretativo del sujeto observador que, por principio, debe salir de las concepciones y (pre)juicios comunes que nos son dados de inmediato por el contexto en el que se injieren ciertas fotografías, como las periodísticas, por ejemplo. La propuesta del autor es observar la imagen fotográfica como una realidad

desanimada, puesto que animarla es tarea del sujeto. Así, el acto de percibir una imagen se torna indisociable de ella, sus características intrínsecas son inferidas del efecto que produce en el observador. Y es a partir de esa idea que el autor desarrolla los famosos conceptos de *studium* y de *punctum*: El semiólogo dividió la fotografía en dos niveles: el llamado *studium*, entendido como el campo objetivo, es decir, la realidad concreta de la imagen, sin considerar ninguna interpretación estética (aquella que se sirve de imágenes periodísticas e históricas, por ejemplo); y el denominado *punctum*, idea que puede ser entendida como el campo subjetivo de la imagen, aquello que está más allá de la realidad concreta de la fotografía y alcanza la observación estética de la imagen: “Muy a menudo, el *punctum* es un “detalle”, es decir, un objeto parcial. Asimismo, dar ejemplos de *punctum*, es en cierto modo, entregarme.” (BARTHES, R, 1989:79) “Una última cosa sobre el *punctum*: tanto si se distingue como si no, es un suplemento: es lo que añadido a la foto y que sin embargo, ya está en ella.” (BARTHES, R, 1989:94)

De todo modo, yendo un poco más allá de los abordajes polarizados acerca de la fotografía, podemos identificar una especie de constancia inherente a ese medio: las duplicidades.

Ese aspecto fue abordado por Santaella y Noth, en el libro *Imagem. Cognição, semiótica, mídia*. Para ellos, [...] *cualquiera que sea el ángulo adoptado para la observación de la fotografía, el resultado parece siempre conducir a la constatación de su naturaleza diádica, oponente y contradictoria* (SANTAELLA y NOTH, 1997:125). Los autores afirman aún que esa presencia de contrarios en la imagen fotográfica va desde el nivel de la materialidad más evidente hasta el nivel de más grande complejidad y abstracción.

2.4.3 La fotografía como arte

La fotografía como obra de arte tiene una trayectoria relativamente corta pero fascinante a través de la historia. Desde que fue inventada, hace menos de 200 años, la fotografía sufre constantes cambios tecnológicos y consecuentemente en la producción y en la manera de percibirla. Aunque la fotografía es mucho más que la tecnología, esta última ha desempeñado un papel significativo en el cambio de la percepción de la fotografía y su reconocimiento como objeto de arte.

Nuestro concepto cultural de lo que es una representación de dos dimensiones visuales acerca del mundo, parece estar gobernado por una larga tradición de la pintura y el dibujo que tiene sus raíces en las nociones renacentistas de la perspectiva. Cuando llegamos a considerar la fotografía y el arte que traemos con nosotros todo ese entendimiento cultural de lo que una fotografía es: en una fotografía se representa las tres dimensiones del mundo como un objeto bidimensional.

La Edad Moderna se inicia bajo el signo de la identidad entre el arte y la ciencia, entre la creación y la investigación. (STELZER, O. ,1981:22)

Según Halla Beloff, *la fotografía surgió de las necesidades de los artistas* (BELOFF, H.,1985:46). La cámara oscura, dice, ya era muy conocida y utilizada por los artistas desde el Siglo XV. Teniendo en cuenta que las artes visuales tradicionalmente se han desarrollado con la creatividad y la imaginación, a los artistas le han acreditado con tener una visión particular y única del mundo. La naturaleza aparentemente verosímil de la fotografía produjo una tensión entre la objetividad de las fotografías y su utilización por los artistas para realizar obras de arte.

Rechazada por los artistas luego después de su invención e incluso en el siglo XX, la fotografía se enfrentó a una larga problemática en relación al arte, por su propia naturaleza paradójica: es a la vez una revelación y una distorsión de la realidad.

Su naturaleza discursiva y, en cierta medida, promiscua, ha confundido a muchos respecto a su valor como forma artística. El problema es que se presta por sí misma a muchos usos, todos ellos muy variados. Vemos fotografías en periódicos, campañas de interés público, reportajes de moda, publicidad, álbumes de familia y galerías de arte, y sus significados pueden variar en función del contexto. Por otro lado, el hecho de que la fotografía carezca de una mínima unidad o que parezca no tener un carácter intrínseco explica que las insistentes voces que cuestionan si eso es arte (y que están enmudeciendo a marchas forzadas) hayan sido una constante a lo largo de su historia, relativamente breve, pero compleja. (BRIGHT,S., 2005:7)

En su libro "Art and Photography", Scharf describe esta trayectoria: los artistas utilizan la fotografía, tanto como una herramienta para grabar y tomar notas y como una influencia directa en sus pinturas. Según Scharf *la conciencia de la necesidad de expresión personal en el arte ha aumentado en proporción al crecimiento de la fotografía y a un estilo fotográfico en el arte* (SCHARF,A., 1974:179).

Sobre este aspecto reposa una de las más grandes polémicas de la historia de la fotografía: en sus inicios se caracterizó por peleas entre los que estaban de acuerdo con el nuevo arte y los que no lo consideraban como tal y lo avalaban como nada más que una técnica que podría respaldar la pintura en mayor o menor grado. La disputa ideológica llegó al campo de los artistas y muchos de ellos dejaron atrás los óleos y los lienzos para dedicarse al estudio y a la experimentación con el nuevo invento. Según cita Assouline, el propio Baudelaire *consideraba la industria fotográfica como el refugio de los pintores fracasados* (ASSOULINE, P. 2002:77). Luego, las ventajas de la fotografía fueron apareciendo, sobretudo, en el campo práctico y su liberación de la pintura se hizo notar, sobre todo, cuando se empezó a concebirla como un arte *opuesto*

al de los tiempos relativamente tranquilos de la preguerra (ASSOULINE, P. 2002:141); único capaz de progresar ante la inmediatez de los nuevos tiempos. Según Susan Sontag fue la fotografía la que proporcionó a la pintura la abstracción.

Para Colette Cotton, la fotografía artística contemporánea puede parecer a los no iniciados, una confusión de estilos y géneros, ya que *se basa en una serie de tradiciones, tanto de naturaleza artística como culturales y las reconfigura en vez de simplemente imitarlas* (COTTON, C., 2004:15). Sin embargo, Cotton ha extraído de esta complejidad, un marco útil de siete categorías en las que puede ser clasificada la práctica del arte fotográfico contemporáneo. Estas incluyen el evento organizado, el cuadro, fotografías “imposibles”, cualquier cosa como tema, fotografías de la vida íntima, después de la fotografía y las fotografías de autor.

2.4.4 La fotografía como función social

Bourdieu (1965) sostiene que la función social de la fotografía es dominante con relación a su potencial como un medio de expresión en las artes visuales. La fotografía ha sido y siempre será limitada por las funciones sociales que cumple en la documentación y el registro de la historia dentro de la familia y la comunidad.

Según Susan Sontag, *mediante las fotografías cada familia construye una crónica-retrato de sí misma, un estuche de imágenes portátiles que rinde testimonio de la firmeza de sus lazos*. (SONTAG, S. 2005:23) Aún cuando los miembros de una familia están dispersos el álbum familiar se constituye en una especie de prueba de su existencia.

La obra de Pierre Bourdieu "Photography - a Middlebrow Art" proporciona un marco para describir y discutir el posible impacto de los modelos externos en las

fotografías hechas por los adolescentes en relación con la teoría de la fotografía y su nivel de habilidad. Aunque ahora, la sociedad está menos estructurada que en la década de 1960 y el uso de la cámara fotográfica es incluso más amplio, estando disponible para los niños y los adolescentes, las fotografías en todas sus formas siguen desempeñando un papel definitivo y son definidas por el contexto socio-cultural en el que se generan. Mientras el fotógrafo ordinario toma el mundo como él o ella lo ve, es decir, según la lógica de una visión del mundo que toma sus categorías y sus cánones de las artes del pasado, las funciones sociales de la fotografía, como documentación, preservación de la historia (captación de la realidad) dentro de la familia y la sociedad limitan las cualidades estéticas de la fotografía y obstaculizan la innovación y el uso del medio fotográfico como una forma de expresarse a través del arte.

David Campany (2005), en su obra “*Art And Photography: themes and movements*” comparte la opinión de Bourdieu que nuestra comprensión de lo que la fotografía es se ha transformado y cambiado durante el siglo XX en respuesta a los cambios de sus funciones sociales. Del mismo modo, nuestra comprensión de las relaciones entre el arte y la fotografía: la fotografía ha cobrado protagonismo en el arte en los últimos 30 años, sin embargo el lugar de la fotografía como medio de cultura contemporánea ha sido superado por los medios de comunicación de vídeo, el cine y el ordenador.

2.4.5 La fotografía como un acto social

Victor Burgin, sostiene que no se puede separar la fotografía de *los actos sociales, de los cuales derivan la intención y los significados de la fotografía*. (BURGIN, V., 1982:143).

Para Susan Sontag, en el acto de fotografiar está implícito el establecimiento de una relación con el mundo. *Es sobre todo un rito social, una protección contra la ansiedad y un instrumento de poder.* (SONTAG, S., 2005:22). Las fotografías, dice, tienen el efecto de convertir una experiencia en un souvenir que tiene el sentido de la generalización de la experiencia y la vez proporciona la sensación de conceder la posesión irreal del pasado: aún terminado el evento, queda la fotografía como una suerte de prueba inmortal de lo ocurrido. Ella afirma que la fotografía no es sólo el resultado de un encuentro entre un acontecimiento y el fotógrafo, sino un acontecimiento en sí mismo. Sontag ve la fotografía como un acto de agresión que establece, tanto para el fotógrafo como para el espectador, una relación voyeurista con el mundo. El acto de hacer una fotografía, dice, es un acto de no intervención: *la persona que interviene no puede registrar; la persona que registra no puede intervenir.* (SONTAG, S., 2005:27) El acto de fotografiar es un acto de interés sobre las cosas que están ocurriendo, aunque ese interés sea el dolor o el infortunio de otra persona. Sin embargo, coloca una distancia entre el fotógrafo y el sujeto, y siendo así, el acto de hacer una fotografía separa al fotógrafo de la materia.

Otros autores también reflexionan sobre el involucramiento real del tema fotografiado con el fotógrafo. Roland Barthes dice que la postura de los sujetos en una toma fotográfica refleja la intención por parte del sujeto respecto a la forma en que la fotografía final debe ser leída, es decir, cómo debe ser mirada.

En su libro “*The Darkroom*”²⁶, Anne Marsh también aborda los aspectos performativos de la fotografía como un evento basada en los escritos de Barthes. Ella afirma, como Barthes, que las posturas que adoptan los sujetos delante de la cámara, transforman la fotografía en un acto performativo, lo que ella llama “la *performance* del deseo”. El significado de la naturaleza interactiva de esta performance del deseo es descrita como:

²⁶ El cuarto oscuro

el fotógrafo y el sujeto fotografiado pueden manipular, a través de su auto-deseo consciente o preconsciente, un el aura para el espectador. Es el deseo de los espectadores en ver el aura, que les hace creer en su contenido, es lo que hace la fotografía creíble .(MARSH, A., 2004: 27)

En la fotografía, dice Marsh, siempre existe “la posibilidad de intervención por el sujeto, y por el espectador” (MARSH, A., 2004:96).

2.4.6 El fotógrafo

Cuando una persona se dedica a tomar fotografías, sea amateur o de modo profesional, organiza las informaciones que posee, o que crea, para convertirlas en imagen y luego las captura a través de la cámara fotográfica según sus objetivos, que pueden ser de orden documental, artística, social, publicitaria u otra. En este acto, independiente de sus intenciones particulares, los fotógrafos conjugan su técnica, sus conocimientos, las exigencias de los medios o los clientes para los que trabajan, si es el caso, y la intención de hacer de sus fotografías un objeto de expresión y comunicación.

Al convertirse en un medio de expresión de realidades o ficciones, la fotografía genera una contribución social al documentar lo fotografiado. Bajo esa premisa, la fotografía puede ser considerada un testimonio visual de los aspectos elegidos por el fotógrafo que le otorgan un sentido narrativo a la imagen captada. A través de la fotografía se puede, por ejemplo, tener acceso al conocimiento de las actitudes de una determinada época.

La responsabilidad y la necesidad de hacer visible un fenómeno de naturaleza artística o fáctica, dota a los fotógrafos de intuición y agudeza, que son los puntos de partida para elegir el instante de apretar el disparador para capturar una imagen en una mínima fracción de segundo. Cómo un acróbata, el fotógrafo trata de *desafiar las leyes*

de lo probable e incluso de lo posible; en último término, debe desafiar las leyes de lo interesante: la foto se hace “sorprendente” a partir del momento en que no se sabe por qué ha sido tomada. (BARTHES, R., 1989:68). El resultado de este desafío, consumado a través de la elección del momento y del objeto fotografiado que va a sorprender o hacer reaccionar. El objeto fotografiado, aunque natural, se convierte en notable y, de esa manera, el fotógrafo acaba por convertir “cualquier cosa” en el colmo sofisticado del valor.

Otra característica esencial de los fotógrafos es la capacidad de observación: hay que ser un buen observador antes de ser un buen fotógrafo y cabe aquí esclarecer que la observación se da no sólo con los ojos, sino con todos los sentidos.

Antes de todo, el fotógrafo es un ser humano con todas sus complejidades. Es causa y consecuencia de las imágenes que realiza. Resultado de la disputa entre lo que fue y lo que va a ser después de enseñar sus fotografías y sujeto a las influencias que le condujeron a elegir lo que debe ser fotografiado y lo que debe ser rechazado, en términos de creación de fotografías como objeto de apreciación visual.

En cuanto persona, las cualidades que definen al fotógrafo se revelan a través de su obra a medida que adopta una manera de expresarse única y personal. En su libro *Cartier-Bresson, el ojo del siglo*, Pierre Assouline ve al fotógrafo como un fotógrafo de alma, más que un fotógrafo de guerra, puesto que le interesaba más registrar la esencia de los hechos en vez de las escenas cruentas y asociaba la mirada al éxito de una fotografía. Para Barthes la mirada está intrínsecamente asociada al oficio del fotógrafo, puesto que está presente en el momento en el que elige lo que va a fotografiar y también cuando la imagen es vista por los espectadores. A la experiencia personal que se produce al mirar algunas fotografías, llama “aventura”. (BARTHES, 1989:49). Según propone Roland Barthes en *La cámara lúcida*, los movimientos de subjetividad ocurren gracias a la intención del fotógrafo en proponer un juego, también subjetivo, con el espectador.

Otro punto a considerar es el de las influencias de cada fotógrafo. Dotados o no de formación artística, académica o cultura fotográfica en general, a muchos les complace darle los méritos a un mentor que les impartió los conocimientos necesarios para que pudieran hacer sus fotografías.

Sin considerar cualquier concepción filosófica o conceptual sobre la fotografía, hay que evidenciar lo obvio: aunque muchos fotógrafos afirmen que no teniendo una cámara en manos, hacen fotografías mentales, para efectivamente tomar una fotografía y hacerla objeto visible, todo fotógrafo necesita de una cámara, puesto que sin ella no hay fotografía. Fotógrafo y cámara, [...] *como en una pareja de amantes, podríamos decir que él es lo que le falta a ella y ella lo que le falta a él.* (ASSOULINE, P, 2002: 82). En este sentido, Flusser (1983) analiza la relación entre el fotógrafo y el aparato fotográfico. Según este autor lo que le impulsa al fotógrafo a tomar fotografías no es exactamente la posibilidad de retratar lo que está a su alrededor, sino el acto de jugar con lo que le ofrece el programa inserto en la cámara.

Pese a parecer bastante sencillo, al plasmar un determinado instante, el fotógrafo tiene que tomar decisiones y ejecutar varias tareas a la vez. Un proceso que reúne conocimientos, instinto y sensibilidad y luego se transforma en movimiento para que pueda disparar y, efectivamente, hacer la toma fotográfica.

Al hacer visible su fotografía a otras personas, necesariamente les enseña, además de la imagen fijada, su opinión y su manera personal de ver el objeto o el personaje fotografiado, aunque pueda no estar consciente de esto. En el ejercicio de la fotografía, aplica su gusto y su conciencia, sin embargo, es la mirada del espectador lo que hace evidente la conjunción de todos estos factores. El efecto que provoca la fotografía en quien la ve es, por lo tanto, el resultado de lo que capta la cámara teniendo en cuenta el elemento humano que la manipula, y su propia reacción ante lo observado. Según Barthes, la esencia de la fotografía y el efecto que produce se hallan en aquellos detalles que, inadvertidamente, transitan delante de los ojos del observador y aún así le suscitan recuerdos o sensaciones de añoranza y dolor. A esos elementos, Barthes llama

“secundarios o de connotación” y no pueden ser repetidos aunque se intente repetir la fotografía o la situación que la generó. Para Assouline, esas imágenes con elementos de connotación contienen una violencia oculta latente y tácita, es decir, una mirada furtiva, por ejemplo, puede revelar de manera mucho más eficiente que un conflicto demasiado evidente.

En el ejercicio fotográfico, fotógrafo y cámara juntos pueden plasmar impresiones y conceptos y hacerles impresionables y conmovedores, modificándoles o no a través de técnicas de laboratorio o programas de edición y retoque fotográfico. Con relación a este tema, tenemos variadas opiniones sobre la validez de una toma fotográfica. Para los puristas, y en esta categoría se puede incluir el fotógrafo Cartier-Bresson,(1908-2004) las técnicas de laboratorio no deben pertenecer a los fotógrafos, sino a los especialistas en revelado y no deben ser utilizadas para hacer cambios en el encuadre ni en las características originales de la toma fotográfica. Sin embargo, hay los que defienden que el laboratorio y los programas de edición ofrecen múltiples posibilidades y producen una nueva oportunidad de alumbramiento de la imagen, tanto al resaltar determinadas texturas, efectos de luces y sombras, como también siendo un recurso para salvar una imagen que, originalmente, no resultó perfecta.

2.5 Fotografía y ceguera – una relación de intimidad

Del diverso universo de posibilidades que ofrece una cámara fotográfica, la ceguera parece obstruir todas las imaginables: a primera vista, asociar fotografía con invidencia puede parecer una contradicción, pero los trabajos de distintos artistas de la imagen, sean ciegos o apenas interesados en el tema son ejemplos de cómo el arte lo permite todo y desafía la incredulidad. Por lógica o por costumbre, la fotografía es un arte de la vista, sin embargo, al prescindir de ella, el ciego la rescata de sus otros

sentidos y de sus imágenes mentales. Fotógrafos ciegos -famosos y anónimos- son una realidad.

En el fondo la fotografía es subversiva, y no cuando asusta, trastorna o incluso estigmatiza, sino cuando es pensativa. (BARTHES, 1989:73) De acuerdo con lo que propone Barthes, está el fotógrafo ciego Evgen Bavcar: *Mi labor es reunir el mundo visible con el invisible. La fotografía me permite pervertir el método de percepción establecido entre las personas que ven y las que no*, declara en una entrevista concedida a Benjamin Mayer (2000).

Cabe aquí también argumentar que, pese estar diseñadas para el uso del órgano de la vista, las cámaras fotográficas, más que un medio visual son también aparatos táctiles, puesto que efectivamente el órgano que las hace disparar es el dedo y no el ojo. Siendo de esta manera, podemos decir que el acto fotográfico está también directamente ligado al sentido del tacto. *Para mí, el órgano del fotógrafo no es el ojo (que me aterra), es el dedo: lo que va ligado al disparador del objetivo, al deslizarse metálico de las placas (en los casos en el que el aparato consta todavía de ellas).* (BARTHES, R. 1989:44)

Vivimos una fase de revolución en la fotografía, que ha mucho ya no es una exclusividad de las elites, de los intelectuales, de los aficionados, de los artistas y... de los videntes. La fotografía es, hoy, accesible a cualquiera, incluso a los que no pueden utilizar sus ojos para ver: un discapacitado visual pulsando el disparador de la cámara, además de fotógrafo, es una persona que reivindica el mundo visual y todo lo que él conlleva.

*Cuando vi por primera vez las fotografías de las aceras, creí que eran un error*²⁷, relata el artista visual Tony Deifell, que dirigió cursos de fotografía en *Governor Morehead School for the Blind*, en Carolina del Norte, de 1992 a 1997. (2007:8) Pensó que, a lo mejor, su alumna Leuwynda había estado intentando

²⁷ Traducido de "When I first saw the photographs of the sidewalk, I thought they were a mistake".

fotografiar a algún compañero de clase u otra cosa. El equivocado era él. La chica ciega de 18 años sabía exactamente lo que quería fotografiar desde el momento en el que cogió la cámara. Envío las fotografías junto con una carta a la superintendente Sheila Breitweiser: *Mientras usted sea vidente, no puede observar estas grietas (en las aceras). Ellas representan un grande problema, puesto que mi bastón se queda atascado.*²⁸ (DEIFELL, T. 2007:8) Leuwynda solicitó que se arreglaran las aceras y se lo hicieron. Este es un caso que demuestra claramente que la fotografía hecha por ciegos va más allá de un simple acto fotográfico. El evento es también un acto político que reclama las fuerzas de una revaluación de las ideas y los prejuicios sobre la ceguera.

(espacio reservado para ilustración)

Ilustración 5: Fotografía de Leuwynda

(Fuente: <http://www.fulcrum-magazine.com/site/art-sbs.php> consultado el 05/04/2011)

Los fotógrafos Evgen Bavcar y Alex de Jong, por ejemplo, pese a ser completamente ciegos, utilizan gafas transparentes: un adorno que, conceptualmente, les ayuda a traspasar los estigmas de la ceguera. No tienen otra utilidad puesto que sus ojos perdieron su función. De manera objetiva, ninguno de los dos las necesitan, sin embargo, las gafas le confieren un aire de intelectualidad. En la película documental *Fotógrafos de lo Invisible*, Alex de Jong, comenta que usar las gafas es una manera de

²⁸ Traducido de “Since you are sighted, you may not notice these cracks. They are a big problem since my white cane gets stuck”.

parecer “menos ciego” y para Bavcar, las gafas oscuras refuerzan todas las deshonras asociadas a la invidencia: *Al principio de mi ceguera, cuando la tomaba más en serio, llevaba lentes muy oscuros para exaltar mi estado; hoy día utilizo anteojos más claros, para tener el aire de un intelectual.* (2011:11)

2.5.1 Fotografía, imagen, palabra y ceguera – relaciones de transcodificación

Cabe destacar la importancia del lenguaje y su función primordial comunicativa, pero también,

como factor de fijación y asociación de ideas, como elemento posibilitador de lo complejo, en definitiva: como resorte básico de constitución de lo genuinamente humano. Sin el lenguaje no cabe la dimensión cognoscitiva superior, no cabe la formación de ideas y operaciones complejas, no cabe en última instancia ni el pensamiento ni la reflexión consciente. (MARTÍNEZ, I., 1998: 160, 161.)

Nuestro lenguaje está casi siempre asociado a la descripción de experiencias generadas por nuestros sentidos: la palabra suscita una imagen mental basada en una experiencia perceptiva con el objeto, que puede ser indistintamente un objeto concreto o una situación vivida, cosa que ocurre con los estados afectivos que todos de una u otra manera hemos sentido, o con determinados personajes de la ficción, que aunque irreales, nos posibilitaron tener relación figurativa por su representación icónica en fotografías, pinturas, dibujos etc. *El sonido de la voz tiene (...) la misma seducción o la misma repugnancia que la fisonomía para quien puede ver.* (DIDEROT, D., 2005: 137.)

En el caso del fotógrafo ciego Evgen Bavcar, queda muy evidente la asociación entre palabra e imágenes mentales visual y auditiva cuando recurre a los recuerdos infantiles de su tierra natal con relación al tema del recuerdo del color.

El mundo de mi infancia fue el de la luz y el de la eternidad. Todo me llega de él. Intento recuperar todas las cosas en el terreno personal. Las

fotos del álbum familiar son las que más me gustan. Cuando un amigo me explicaba los cuadros de El Greco, la luz y los colores son los recuerdos que tengo de niño.(1999:45)

Para estudiar filosofía del arte, el fotógrafo ciego Evgen Bavcar contó con la ayuda de asistentes o “relatores de imágenes” que le describían pinturas u otras obras de arte. A menudo pedía que más de una persona le describiera la misma obra. Lo hacía para asegurarse de que las descripciones expresaran más que impresiones individuales o los propios fantasmas de quien observaba los cuadros. Al oír detalladas explicaciones y descripciones de estos, los recreó en forma de imágenes mentales y, según sus relatos, llegó a amar algunos cuadros, especialmente los de El Bosco y El Greco. João Bandeira (2003), en el texto escrito para el libro *Memorias de Brasil*, resalta que muchas de las fotografías de Bavcar, se manifiestan como una cadena sonora, incluso antes de cristalizarse como registro de su imaginación.

*Personas le relatan los locales y lo que hay en ellos, mientras Bavcar posiciona la cámara y la dispara. Revelada la película, nuevos relatos serán la base para la elección de las fotos que irá firmar. O de la decisión de rehacerlo todo. (...) Desde la palabra a la imagen y –diversas veces – al revés.*²⁹ (BAVCAR, E., 2003: 15.)

En 2006, la fotógrafa y psicóloga mexicana Zoé T. Vizcaíno, estuvo investigando un grupo de ciegos en Madrid, con el fin de desarrollar un proyecto fotográfico que tenía como enfoque narrativo, el recuerdo del color. Les ha entrevistado con el objetivo de descubrir cuáles eran sus últimos recuerdos con relación a los colores y qué tipo de objetos o sensaciones asociaban a ellos. La fusión entre los relatos de los entrevistados y las imágenes mentales que construyó basada en ellos, resultó en una serie de fotografías, presentadas en dípticos, donde representó, según su punto de vista, la última mirada de cada uno de los entrevistados hacia un color específico.

²⁹ Traducido de: “Pessoas relatam para ele os locais e o que há neles, eunquanto Bavcar posiciona e clica sua câmara. Revelado o filme, novos relatos serão a base para a escolha das fotos que irá assinar. Ou da decisão de refazer tudo. (...) Da palavra à imagem e –diversas vezes— vice-versa.



Ilustración 6: Fotografía de Zoé T. Vizcaíno
(Fuente: www.oneimagediary.blogspot.com consultado el 01/05/2009)

Suscitada por una palabra, una imagen mental de un objeto es la representación de la parte figurativa del significado de la palabra, de tal manera que cualquier palabra se podría descomponer en rasgos figurativos que designan propiedades físicas y rasgos no figurativos que designarían el resto de las cualidades no físicas del objeto. Así por ejemplo, el significado de la palabra perro, nos transportaría a propiedades físicas: cuatro patas, rabo, etc y a propiedades asociadas por contigüidad al animal; afectivo, leal, amigo del hombre, jerárquico, guardián, etc. La imagen mental visual de la palabra perro sólo se referiría al aspecto físico, la imagen mental auditiva nos ofrecería sus ladridos, etc. Desde esta perspectiva, la imagen mental sería, según Denis (1978), la actualización transitoria de un conjunto de elementos de determinados rasgos, es decir, de los relativos a las propiedades físicas del objeto en cuestión, y en muchos casos, sólo a las características cuya evocación es fundamental para la ejecución de dicha tarea.

Las imágenes mentales auditivas tienen valores mnemotécnicos similares a los de las imágenes visuales (SHARPS y PRICE, 1991), que presentan una superioridad en el recuerdo frente a las palabras concretas. Luego, si las imágenes mentales auditivas tienen rasgos diferenciales que sirven para aumentar el recuerdo, los sonidos deberán mejorar el recuerdo frente a la presentación verbal porque añaden claves adicionales y específicas. (ARROYO, 1997).

La fotógrafa francesa Sophie Calle (1986), también ha desarrollado un proyecto asociando la fotografía a la invidencia y a las imágenes mentales evocadas por la palabra: al cruzarse en la calle con un grupo de personas ciegas de nacimiento, trató de realizar imágenes que se identificasen con sus definiciones en cuanto al concepto de belleza y posteriormente expuso un retrato de la persona entrevistada, un texto con su idea de belleza y su representación fotográfica.

Entre las definiciones que recibió de sus entrevistados, se destacan:

- “Belleza – he enterrado a la belleza. No necesito belleza, no necesito imágenes en mi cerebro. Ya que no puedo apreciar la belleza, siempre la he evitado.”

- "[...] Mi habitación es alargada. No hay nada en ella, está limpia. Solo un frigorífico y hierba fuera de la ventana. Es hermosa, por lo menos yo lo pienso y creo lo que quiero creer.”
- “Lo más hermoso que he visto jamás es el mar, extendiéndose tan lejos que lo pierdes de vista.” (*foto abajo*).

(espacio reservado para ilustración)

Ilustración 7: Sophie Calle. "Los ciegos". 1986

(Fuente: <http://diarioemiliohm.blogspot.com/2006/05/sophie-calle-fotografa-creativa.html>, consultado en 13/03/09)

La artista hizo este trabajo en Francia y Australia y no sabe explicar la razón por la que preguntó sobre la belleza. Simplemente, se encontró con un grupo de ciegos en la calle y uno le decía a sus amigos que el día anterior había visto una película preciosa.

Tardó dos años en terminar la obra. Le preocupaba la crueldad implícita en preguntarle a una persona ciega qué era la belleza. Además, en esta obra, volvía a encontrar la idea de mirar sin ser mirada. No se trataba de un estudio sobre la idea de belleza. No le interesaba demostrar que los ciegos pueden ver.

2.5.2 Recursos y accesibilidad

Según le comentó a la investigadora el fotógrafo ciego Evgen Bavcar, al hacer su *Nouvelle histoire de la photographie*, el historiador Michel Frizot excluyó a los fotógrafos ciegos. Al día de hoy, los ciegos que quieran fotografiar pueden contar con recursos y facilidades impensables aún en un pasado reciente. Se estimula el uso de la fotografía como medio de expresión para los ciegos y se imparten cursos y talleres de fotografías especialmente destinados a ellos en distintos países, con el propósito de brindarles una herramienta que les permita comunicarse a través del arte, mejorar su autoestima, independencia y seguridad desarrollando así al máximo su potencial emocional, intelectual y creativo. Proyectos fotográficos envolviendo la participación de ciegos resultan en exposiciones y documentales de alto nivel. El surgimiento de nuevos fotógrafos ciegos repercute en el campo de la industria fotográfica, que empieza a invertir en estudios y nuevas tecnologías que facilitan el acceso de los discapacitados visuales al mundo de las imágenes: acaba de ser inventada una cámara fotográfica desarrollada especialmente para los que sufren la carencia visual.

En 2004, el fotógrafo francés Christian Lombardi, nacido en Niza, pero residente en Bolivia, cayó desempleado y, mientras cubría para un diario boliviano un torneo de fútbol y un festival de música, ambos para ciegos, tuvo la audaz idea de enseñar su oficio a personas discapacitadas. Su propuesta para el taller, concebida como aporte voluntario y bajo su personal convicción de que la fotografía no es sólo apretar un botón, fue aceptada por el Centro "Luis Braille," dependiente del Instituto Boliviano de la Ceguera.

Armados con cámara, cuyas funciones básicas y manejo les enseñó Christian Lombardi, los fotógrafos ciegos, de entre 18 y 21 años, realizaron prácticas de movilidad y orientación. El profesor decidió que los modelos para sus alumnos fueron exclusivamente fotógrafos, ya que, según él, resultaba interesante jugar un poco con las paradojas, como la de un fotógrafo que pose delante de la cámara de un ciego.

El taller tenía el objetivo de demostrar que la fotografía tiene más que ver con el conjunto de fenómenos cognitivos y sensoriales que con la simple vista, y poner en claro que la fotografía es más un tema de sensibilidad que de mero encuadre técnico. Además, los ciegos tienen una gran ventaja sobre los videntes en cuanto a esa actividad: su producción fotográfica llega a ser rápidamente de muy alto nivel artístico y expresivo.

(espacio reservado para ilustración)

Ilustración 8: Alumno del Centro Luis Braille de La Paz

(Fuente: <http://www.fotociclope.com/galerias/11->

[ciegos/ciegos/ciegosfotografia/content/BOLIVIA_CIEGOS_FOTOGRAFIA_10_large.html](http://www.fotociclope.com/galerias/11-ciegos/ciegos/ciegosfotografia/content/BOLIVIA_CIEGOS_FOTOGRAFIA_10_large.html) consultado el 09/07/2009)

Marina, una de las alumnas de Lombardi, afectada por un tumor en el nervio óptico que le dejó progresivamente ciega desde la adolescencia, comentó que, a través de la fotografía, había aprendido a valorar los sentimientos de las personas, mucho más

que cuando tenía visión. Disparaba la cámara, según la pregunta que hacía y el tipo de reacción que podía provocar. La iniciativa de Lombardi provocó satisfacción entre funcionarios del centro que acogió el taller como parte de sus objetivos de rehabilitación funcional e integración social de personas discapacitadas.

En diciembre del 2006, el fotógrafo ciego cubano Eladio Reyes estuvo en Mieres, Asturias, donde impartió en la Casa de Cultura del concejo, el Taller “*Apreciación de la Fotografía a partir de Cuatro Sentidos*”, para los fotógrafos que estaban dispuestos a olvidarse del sentido de la vista para potenciar el resto de sus sentidos. El taller fue desarrollado en un aula a oscuras.

La ONG Mexicana “Ojos que sienten”, también trabaja a través del arte, ofreciendo talleres e impartiendo cursos de formación en fotografía para ciegos, organizando exposiciones y manteniendo contactos con empresas para impulsarles a la inclusión laboral. La ONG organizó el taller de Fotografía impartido en el Centro de Rehabilitación CADIVI, con duración de 5 semanas, y un total de 20 horas. Se aplicó el instrumento CTI (Inventario de Pensamiento Constructivo) antes y después del taller, como medición del impacto que éste ha tenido en los participantes. Este instrumento mide el pensamiento global constructivo el cual abarca distintas áreas como la emotividad, la eficacia, el pensamiento supersticioso, la rigidez, el pensamiento esotérico y la ilusión. Los alumnos empezaron a moverse con más confianza por las calles de la ciudad, apoyarse en sus compañeros creando de esta manera un trabajo en equipo óptimo, socializar con normovisuales externos al grupo perdiendo así el miedo a ser rechazados, entre otras cosas. Hubo un aumento en el Pensamiento Global Constructivo, después del taller, en cada uno de los participantes.

El pensamiento global constructivo es una buena medida de inteligencia “experiencial” e inteligencia emocional. El aumento de esta área, indica una mayor flexibilidad en la estructura de pensamiento, adquiriendo la habilidad de adaptar sus modos de pensar a las modalidades de diferentes situaciones. Indica de la misma manera un incremento en la aceptación a sí mismos y a los demás, la capacidad para establecer relaciones gratificantes. Las personas con un desarrollo en esta área, no tienden a juzgar

a la gente como buena y mala, sino que evalúan sus conductas concretas como eficaces o ineficaces para conseguir una finalidad específica, es decir muestran las características propias de la inteligencia emocional.

Otro proyecto que está relacionado con la fotografía y la ceguera es el Photovoice, que actúa en 12 países. Dirigido actualmente por la fotógrafa Sarah Moon (fue dirigido por Philip Jones Griffiths, ex presidente de Magnum Photos, hasta el año del 2008, cuando falleció), estimula el uso de la fotografía documental al permitir que los que han sido tradicionalmente objeto de esta labor puedan convertirse en sus creadores y así tener control sobre cómo son percibidos en el resto del mundo, al mismo tiempo que aprenden una nueva habilidad que puede mejorar sus vidas. Uno de los proyectos del Photovoice es enseñar el arte de la fotografía a los ciegos. Sus fotos pueden ser compradas en la propia web del proyecto y un 50% del valor de la venta es para el fotógrafo y el resto para el desarrollo del propio proyecto.

Althea es una de las personas ciegas que participó del Photovoice. El aprendizaje de la fotografía ha cambiado muchas cosas en su manera de percibir el entorno. Declaró, en entrevista para la web del proyecto, que antes de aprender a fotografiar, nunca había hecho caso de las flores. Ni siquiera había estado cerca de ellas. Pero desde que participó del proyecto, las flores empezaron a gustarle por lo que representan:

Las flores expresan cosas alegres, los colores representan lo alegre que las personas pueden estar, como yo misma. Es así que veo este proyecto: cuando empecé, estaba cerrada como una flor. He aprendido mucho. No tienes que ver para ser capaz de capturar una muy buena imagen sobre quién eres. He florecido, exactamente como una flor. Es como un cambio, como una semilla que va creciendo poco a poco, es casi así que me veo en este proyecto. Me abrí a ver, mismo sin tener ninguna vista.

(espacio reservado para ilustración)

Ilustración 9: Althea. Autorretrato con flores

(Fuente: www.photovoice.org consultado el 01/07/2009)

En el año 1992, el fotógrafo Tony Deifell (2007) empezó a desarrollar el proyecto *Sound Shadows*³⁰ en Carolina del Norte, en el que trabajó hasta 2007 enseñando fotografías a adolescentes ciegos en una escuela. Movido por una inquietud personal, empezó a preguntarse qué tipo de cosas un niño ciego podía enseñar acerca de su mundo, si aprendiera a hacer fotografías. Cuando llamó por primera vez a la escuela en la que implementó el proyecto, la directora pensó que le estaban “gastando una broma”. El curso empezó con 3 alumnos. 1 desistió porque no le gustó la fotografía, pero poco a poco, otros alumnos se fueron incorporando y al final, en el año 1997, 36 adolescentes ciegos sabían fotografiar.

En Praga, Republica Checa, los niños ciegos del internado Jaroslav Jesek, tuvieron la oportunidad de relacionarse con la fotografía y producir imágenes de las escenas de su entorno y de su mundo cotidiano. Los niños se tomaron fotos en la

³⁰ Sombras de sonido

escuela, en los paseos, en casa o en el dormitorio y principalmente de las cosas que conocían por el tacto. El proyecto fue una creación de la fotógrafa Daniela Hornickova, cuidadora del internado que, inicialmente, había prestado su cámara a niños curiosos que estaban bajo sus cuidados. Cómo estaba sorprendida por los resultados, se compró a los niños una cámara automática con controles de sonido. Los jóvenes comenzaron a tomar fotos basándose en las señales ambientales percibidas por los sentidos distintos de la vista. Se descubrió como los niños ciegos no toman fotografías de la misma forma que lo hacen las personas videntes: la profundidad y los cambios sobre el terreno, así como los temas, surgen agitados, en movimiento o escondidos en una esquina de la fotografía. Según Hornickova, pese a que los ciegos tengan una imagen concreta de todo, la gente se imagina, que ellos viven en tinieblas y no saben nada acerca de las cosas a su alrededor.

(espacio reservado para ilustración)

Ilustración 10: Fotografía hecha por un niño ciego en la Republica Checa

(Fuente: <http://www.docalliancefilms.com/film/7197/>, consultado en 14/07/09)

El trabajo tuvo una gran repercusión mundial: En 1995, el director de cine Miroslav Janek entró en el proyecto y grabó “Lo invisible”, un documental para estimular la comprensión de los temas y la singularidad del proceso creativo. Esta

película hizo a Miroslav Janek famoso y ganar los principales premios en numerosos festivales europeos y en todo el mundo. De abril a julio del 2008, se hizo la exposición “Viendo lo invisible”, con las fotos resultantes del proyecto en el International Children's Art Museum, en San Francisco.

En Brasil, también hay varios proyectos de formación en fotografía destinados a invidentes, en distintos puntos del país. En abril de 2008, el SENAC³¹, en São Paulo, empezó a impartir un curso de alfabetización visual, dirigido a los fotógrafos ciegos. La idea de hacerlo fue una iniciativa de numerosos usuarios del Espacio Braille de la Biblioteca del Centro Universitario. El curso, dirigido por João Kulesár, estaba destinado a personas con distintos grados de discapacidad visual, teniendo el objetivo de desarrollar la autoestima, abriendo canales de comunicación y expresión, además de estimular la imaginación. En Pernambuco, el curso organizado en la APEC³² fue ideado por Sandra Araujo, que después de asistir a un seminario de Accesibilidad en Museos, en 2008, pensó que podría desarrollar un trabajo involucrando a los deficientes visuales y la fotografía.

Además de los proyectos de formación, a partir de ahora, los ciegos podrán contar con una innovación tecnológica que les ayudará a capturar memorias de momentos sin la necesidad de manejar los equipamientos fotográficos convencionales. Recientemente lanzada, la revolucionaria cámara *Touch Sight* se llevó el oro en la categoría Conceptos de Herramientas de comunicación, dentro de los premios a la excelencia del Diseño Internacional 2008. Se trata de la primera cámara digital diseñada para personas ciegas y usa la tecnología del tacto para que los discapacitados visuales puedan tomar y “ver” fotografías usando otros sentidos que no sean la vista. Por razones obvias, la cámara no tiene visor y el lugar de la pantalla LCD es ocupado por una superficie flexible llena de pequeños puntos. Técnicamente no usa el sistema Braille, sino que más bien un sistema de píxeles en relieve, este concepto de cámara

³¹ Servicio Nacional del Comercio

³² Asociación Pernambucana de Ciegos

desarrollado por el diseñador Chueh Lee de Samsung China, usa una idea similar al del sistema de escritura para ciegos para lograr su cometido.

(espacio reservado para ilustración)

Ilustración 11: Cámara fotográfica para ciegos: pantalla táctil

(Fuente: <http://www.blogcurioso.com/camara-de-fotos-para-no-videntes/> consultado el 13/08/2009)

Al encuadrar una escena, estos puntos forman una imagen en relieve, la cual le permite al fotógrafo sentir con su piel lo que desea capturar.

(espacio reservado para ilustración)

Ilustración 12: Cámara fotográfica diseñada para ciegos

(Fuente: <http://tecnomagazine.net/2008/08/15/touch-sight-una-camara-digital-para-ciegos/> consultado el 13/08/2009)

. En su investigación, Chueh descubrió un aspecto interesante junto a un profesor que enseñaba un curso de fotografía para ciegos en el Ha'íver Beit (Centro para el Ciego) en Hersliya, Israel: que la posición óptima para sostener la cámara es en la frente, como un tercer ojo. Esa sería la mejor manera de que se establezca el objetivo de la cámara. Se percató, también, que las personas con discapacidad visual no tienen problemas por la estimación de distancias, ya que su sentido del oído es especialmente agudo.

2.5.3 Los fotógrafos ciegos

En el año 2001, en Porto Alegre, Brasil, la investigadora visitó la exposición “La noche, mi cómplice” en el MARGS³³. Se trataba de una exposición individual del fotógrafo ciego Evgen Bavcar. A partir de esta visita empezó a buscar informaciones sobre él y otros fotógrafos ciegos. El contacto de Bavcar lo consiguió a través de una amiga cuyo padre tenía una amiga común con él: la artista brasileña Elida Tessler. Elida habló de la investigadora a Bavcar y se pusieron en contacto. Buscando en internet, descubrió la película documental “Susurros de Luz”, sobre el mexicano Gerardo Nigenda. Le escribió al director Alberto Resendiz, y a través de él llegó al fotógrafo. Gerardo habló sobre la investigadora a Douglas McCulloh curador de la exposición “*Sight Unseen*”, en el Museo de Fotografía de California, de la cual había participado. McCulloh le proporcionó el contacto de otros fotógrafos. El propio Douglas McCulloh presentó a la investigadora a los chilenos Sergio Marras y Silvia Carrasco, que estaban produciendo “Fotógrafos de lo Invisible” una película documental sobre este tema. Sergio y Silvia le escribieron a la investigadora solicitando su ayuda en el proyecto. Fueron ellos que le dieron el contacto de Annie Hesse. Descubrió a Paco Grande en internet y a través de una red social, consiguió encontrar a su hijo, a quien le envió un mensaje diciéndole que quería conocer a su padre. Se enteró de que Paco era amigo de Flo Fox y a través de un amigo de Paco, consiguió su teléfono. A través de una campaña publicitaria sobre discapacidad descubre al brasileño Teco Barbero. Fue un largo recorrido hasta conseguir las informaciones que buscaba.

Desde una perspectiva ontológica y humana, la ceguera puede ser considerada una señal distintiva de la capacidad que ciertas personas tienen de interactuar con el mundo de manera inusual, admirable y posiblemente más creativa que aquellos cuya función visual está intacta. “Un rabino me dijo una vez que el Talmud se refiere a las personas ciegas como *sagi nahor*, palabras en arameo que significan “una gran visión”.

³³ Museo de Arte del Río Grande del Sur.

Como explicó el rabino, tal vez las personas ciegas ven más que los que pueden ver; a lo mejor pueden ver más allá de la vista.”³⁴(DEIFELL, T. 2007:8).

Considerando que son pocas las personas que conviven con ciegos, es natural que se tenga una noción bastante reducida de cómo perciben y construyen su visión del mundo. Lo obvio es que las percepciones y capacidades cognoscitivas de los ciegos están desarrolladas de manera muy distinta de la nuestra y, por considerar tan imprescindible el sentido de la vista, nos sorprendemos e incluso, dudamos que de la discapacidad visual puedan surgir obras fotográficas de buena calidad. Sin embargo, hay que reflexionar sobre la admiración que tenemos los videntes acerca de las capacidades perceptivas y creativas de los ciegos. Muy probablemente, nuestro espanto ante el hecho de que un ciego pueda tomar fotos nace del prejuicio que tenemos con relación a la ceguera. La manera como reaccionamos ante este fenómeno nos delata: ¡somos ignorantes! Según destaca Benjamín Mayer (2000),

si la vista física es una cosa y el deseo de imágenes es otra muy diferente, entonces lo que sorprende no es que un ciego tome fotos, sino nuestra propia sorpresa ante tal hecho. Esta sorpresa hace evidente que la ceguera simbólica, en particular la que aflige a aquellos que ven, afecta a los ciegos más que su propia condición física.

Puesto que lo visible y lo visual son conceptos totalmente distintos, para el autor, no hay razones que imposibiliten la producción de imágenes fotográficas, o no fotográficas, por parte de los ciegos, lo que incluso es recomendable como actividad educativa, terapéutica y expresión artística.

El desconocimiento del esquema perceptivo de los ciegos y el hecho de considerar la vista un sentido esencial nos hace pensar que la falta de ella es un indicio de que el entendimiento de la realidad no sea suficientemente adecuado. Si se considera

³⁴ Traducido de “A rabbi once told me that the Talmud refers to people who are blind as *sagi nahor*, aramaic words that mean “great eyesight”. As the rabbi explained, perhaps people who are blind see more than those who are sighted; perhaps there is seeing beyond sight.”

extraordinario el oficio fotográfico ejercido por un ciego, estamos delante de nuestra propia incompreensión de la ceguera y también de la fotografía. Tratemos de entender estos dos universos: el de la ceguera y el de la fotografía, y qué les inspira a los ciegos a transponer sus ideales visuales a una imagen fotográfica. De qué manera anhelan y se relacionan con un medio visual, desde su percepción originada por los otros sentidos.

Según plantea McCulloh, en la película *Dark Light: The Art of the Blind Photographers* (2009), los ciegos que toman fotografías no lo hacen como “un acto fuera de control” y sus fotografías no son el resultado del acaso. Es cierto que en sus fotografías hay un cierto riesgo puesto que no pueden ver, pero también es verdad que sí pueden controlar las fotografías que están haciendo, pese a que este control no venga de informaciones visuales.

Buscando en la historia, encontramos entre los ciegos, nombres legendarios de la literatura como Homero (Siglo VIII a.C.), John Milton (1608-1674), Helen Keller (1880-1968) y Jorge Luis Borges (1899-1986), poseedores de una visión superlativa en el campo de las letras. En otras áreas de actuación, el propio Louis Braille (1809-1852), inventor del sistema de lectura y escritura táctil para invidentes que lleva su nombre. En la música, los compositores clásicos Bach (1685-1750) y Händel (1685-1759) y los populares Ray Charles (1930-2004) y Steve Wonder (1950), entre muchos otros. En lo que dice respecto a los ciegos en los medios visuales, antes de la fotografía algunos ciegos se dedicaban a la pintura y al dibujo, según relata Diderot (2005). Eso significa que la necesidad de expresión a través de un medio visual existe desde tiempos muy remotos y nunca fue exclusividad de los videntes. Con estos antecedentes, no debería ser asombroso, que los ciegos se interesaran por la fotografía.

Otro planteamiento plausible, dice respecto a la determinación de la creatividad artística. Para Myrna Giron (2007), el acto de crear, simbólicamente representa dar vida a lo que no existe. En sus estudios sobre las características de los artistas, resalta las experiencias vividas como un factor determinante de su capacidad creativa, sobre todo, las circunstancias dolorosas. La creación daría vida a objetos internos o a vínculos

establecidos con ellos anteriormente. De esa manera, el proceso creativo puede ser considerado un rescate asociado a algún tipo de luto.

*También son igualmente importantes las ansiedades provenientes de las amenazas a la propia integridad física. Cuanto más precoz es la edad en la que ocurren los eventos, no teniendo condiciones de expresarse de otra manera, el futuro artista busca elaboración a través de una actividad expresiva.*³⁵ (2007:277)

En cuanto a la existencia de fotógrafos ciegos, parece ser un fenómeno reciente. Sin embargo, desde que existen las cámaras fotográficas, no se sabe cuántos ciegos las habrán utilizado para registrar su percepción acerca del mundo. Nunca hubo ningún impedimento -a no ser de naturaleza emocional-, para que lo ocurriera, puesto que las cámaras fotográficas eran aparatos mecánicos cuyo manejo era posible tanto a los videntes como a los que no podían ver. Además, como destaca Roland Barthes en *La Cámara Lúcida* (1989:44), para tomar una fotografía no hace falta más que un dedo que le presione el disparador. A lo mejor, los ciegos vienen fotografiando desde hace mucho tiempo y, por falta de recursos de comunicación, no teníamos medios para llegar hasta su obra. El impulso de tomar fotografías, por parte de los ciegos, no es meramente resultado del desarrollo tecnológico, sino de su propia necesidad de expresión. En las generaciones de los años 40 y posteriores, encontramos, esparcidos por el planeta, un número considerable de personas ciegas que han encontrado en la fotografía un medio de expresión e inclusión social.

No es por prescindir de la vista que la naturaleza les dota a los ciegos de facultades superiores. Sin embargo, la naturaleza les ofrece, como a todos, la capacidad de visión. *Si los ciegos han de prescindir de la vista para construirla, su visión del mundo no es menos extensa ni menos elaborada y compleja que la de aquellos que*

³⁵ Traducido de “Também são igualmente importantes as ansiedades decorrentes das ameaças à própria integridade física. Pela idade mais precoce em que ocorrem os eventos, não tendo condições de expressar de outra forma o seu sofrimento, o futuro artista busca elaboração através de uma atividade expressiva.”

jerarquizan la vista por encima de cualquier otra forma de aproximarse a las cosas y los hechos. (ORTIZ, M., 1999:15)

Según Santos, la ceguera es un signo ilusorio e indicativo de que también lo es la realidad que representa:

Si la ceguera puede o no existir, dependiendo del ángulo en que se analiza, ¿cómo atribuirle un signo definitivo? En ese, como en todos los casos, los signos solo funcionan en conjunto y son tan cambiantes como las propias cosas que representan. (2004:109)

Arqué (2005) defiende que si la experiencia artística se cultivara y desarrollara a través de los sentidos, la carencia o disminución de los mismos debería excluir cualquier capacidad de creación artística y de disfrutar haciéndolo. Sin embargo, las enfermedades oculares han sido representadas con bastante frecuencia en obras de arte, además de haber sido la causa de la alteración involuntaria de la representación de una imagen por parte del artista. Pese al tema haber sido investigado, aún al día de hoy, no se puede precisar si las obras de determinados artistas son consecuencia de sus percepciones distorsionadas del mundo exterior, y qué grado de influencia tuvieron sus patologías oculares en sus obras. Es el caso de, por ejemplo, Claude Monet (1840-1926), Mary Cassatt (1844-1926), Jacob Camille Pissarro (1830-1903), Edgar Degas (1834-1917), Edvard Munch (1863-1944), Georgia O'Keeffe (1887-1986).

El calor del sol o una claridad que entra por la ventana, por ejemplo, son las señales de una fuente directa de la luz. *Adivino el sol por sus efectos térmicos* (BAVCAR, E. 2011:11). Las impresiones que les llegan al descubrir una determinada textura se convierten en inspiración. Cada susurro de viento que circunda los edificios o que sacude sutilmente las hojas de los árboles les despierta la atención. Tienen su propia manera de medir y juzgar las distancias. Tienen deseos de imagen y de comunicarse a través de ellas. Para Benjamin Mayer (1999:45), *desear una imagen es, pues, anticipar su memoria; e imaginar es reelaborar, a su vez, la memoria de una imagen anterior.*

Para Vilem Flusser (1983), el interés en la cámara está en la posibilidad de jugar con ella y no en lo que ofrece el mundo para ser retratado. Es un juego infinito y cíclico donde el hombre opera con sus facultades cognoscitivas y de abstracción, mucho más que con la visión.

¡Hay que sentir lo que se hace! (Hilli y Cooper, 1980:50)

Bajo estas premisas, no es absurdo considerar que, faltando la vista, se pueda priorizar los aspectos no visuales de la fotografía como la creación, el tacto, los conocimientos sobre la luz y el aparato fotográfico y sus posibilidades. Como destaca Benjamin Meyer: *más allá de su enorme variedad estética, el despliegue de la fotografía de ciegos nos permite tomar nota de la gama en las relaciones lógicas con la ceguera (a su vez como articulación de lo imposible).* (2011:18)

Aquí se presentará una breve historia sobre la vida y el trabajo de fotógrafos ciegos que suelen utilizar regularmente sus sentidos no visuales para sentir el mundo y manifestarse a través de imágenes. Cabe destacar que esta investigación no busca valorar artísticamente su obra, ni tampoco interpretarla. Aquí no se busca ninguna significación para las imágenes fotográficas producidas por personas ciegas, sino entender sus procesos y sus relaciones con la fotografía.

2.5.3.1 Fotógrafos ciegos europeos

A) Evgen Bavcar

Nacido en Eslovenia, el 2 de octubre de 1946, Bavcar quedó completamente ciego a los 12 años al sufrir dos accidentes consecutivos. El primero, a los 10 años, una rama de un árbol le arrebató la vista del ojo izquierdo. Durante meses, observó el mundo con un solo ojo, hasta que un día, otra fatalidad le hirió el ojo derecho. Según relata en su libro “*Le Voyeur Absolu*”, el detonador de una mina terrestre enterrada durante la II Guerra Mundial, transformada en juguete, explotó afectando el otro ojo y Bavcar se convirtió en una víctima de guerra en tiempos de paz. Poquito a poco, fue

obligado a ir despidiéndose de los rostros de su familia y de los paisajes de Lokavek -un pueblo a unos 30 kilómetros de Trieste-, mientras su vista menguaba, rumbo a la ceguera completa. En estos pocos meses que le quedaron antes del adiós irremediable a la luz, su madre le hizo ver todo lo que fuera posible, como si le estuviera proporcionando el más completo y útil equipaje para un viaje sin vuelta, hasta que una monocromía le invadió la existencia y le exigió la habilidad de comprender los lugares por los detalles. (BAVCAR, 1992) Para él, Eslovenia es, ante todo, una galería interior que le sirve como espejo para la creación de las imágenes de todos los demás países. Bavcar tuvo su infancia marcada por las huellas de la guerra. Tomó su primera fotografía a los 16 años de edad. Estudió filosofía e historia en la Universidad, fue el primer profesor ciego de Eslovenia, y después se trasladó a Francia, donde se doctoró en Filosofía Estética por la Sorbonne, presentando la tesis “*Arte y sociedad en la estética francesa contemporánea*”. Posteriormente, ingresó como investigador del C.N.R.S.³⁶, publicó un trabajo sobre el expresionismo alemán y en 1981 se nacionalizó francés.

Su primera muestra profesional se dio en abril de 1987, en el club de jazz Sunset, en París. Muchos acudieron a la exposición movidos por la curiosidad en asistir a un “fenómeno”, sin embargo, se comprendió que Bavcar era un verdadero artista y desde entonces escribieron muchas críticas sobre su trabajo y le hicieron cantidad de entrevistas. Más tarde, la televisión de Ljubljana hizo la película documental “*Narciso sin Espejo*”, que viajó a Alemania, Italia, España y Suiza.

Se estableció definitivamente en París, donde fue nombrado Fotógrafo Oficial del Mes de la Fotografía en 1988. Desde entonces ha montado más de 80 exposiciones de fotografía, principalmente en Europa, y ha sido objeto de al menos ocho producciones para cine y TV. Sus libros más famosos son *Le Voyeur Absolu* (Seuil, París, 1992), *Les tentes démontées. Ou le monde inconnu des perceptions* (Item, París, 1994), *Engel unter dem Berg/ç la rencontre de l'ange* (Pixis bei Janus Press, Berlín, 1996), y *L'inaccessible étoile, ou un voyage dans le temps* (Benteli, Berlín, 1996).

³⁶ Centre Nationale de la Recherche Scientifique

(espacio reservado para ilustración)

Ilustración 13: Fotografía de Evgen Bavcar

(Fuente: <http://www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/bavcar/bavcar08sp.html> consultado el 18/08/2009)

La fotografía arriba, como prácticamente todas las fotografías de Bavcar, fue tomada por la noche, en la oscuridad, como reflejo de su condición visual.

B) Paco Grande

Nace en Madrid al 21 de noviembre de 1943. Su familia es de origen asturiana: hijo de Francisco Grande Covián, investigador de fama mundial de las enfermedades cardiovasculares y los efectos de la dieta y sabio fisiólogo y científico y de Doña Gloria Mingo Ruiz de Gordejuela, de las pocas mujeres de su generación que tuvieron un título universitario en farmacia. Su madre murió a los 101 años en 2010. Tiene una hermana que se llama Gloria Grande de Vázquez.

A los 12 años se va a vivir en Minneapolis, Minnesota, acaba su bachillerato y ingresa en la Universidad de Minnesota, donde conoce a Jessica Lange, con quien se

casa. Juntos se dedican a hacer fotografía y cine junto con su socio y mejor amigo Daniel Seymour. Fundan una productora de cine y hacen películas en Estados Unidos, Inglaterra, España y Francia, sobre todo documentales con temas de música como “Ralph”, en 1968 (documental de dos charlatanes “*cockneys*”³⁷ – vagabundos londinenses- de la Leisester Square. Siguiendo al personaje Ralph, vagabundo charlatán desde Ámsterdam a París de la revolución de mayo de 1968, hasta su patria donde se reencuentra con su amigo Nate, acordeonista ambulante.), “Home Movies”, retrato de la familia de Daniel Seymour, celebrando el día de acción gracias. Documental para la compañía de ballet neoyorquina Harkness Ballet, en los años 70.

En el año 1971 recibe una beca de New York State Council for the Arts. Con la beca hacen 3 películas mudas trabajando con Ellen Klein y con Jessica Lange: “El descubrimiento de América”, “Mundo Frico” y “Mundo Bizarro”.

En el mismo año van a España para rodar la película “Flamencología” sobre los maestros gitanos en sus casas, con el gran guitarrista no grabado Diego del Castor, el bailar Ansonini y el cantaor José Lero, ambientada en sus propias casas en Ronda, Setenil y Morón de la Frontera.

Luego graban “*That’s allright mama*”, retrato de la cantante de Country Western Rock Tracy Nelson, rodado en Nashville, Tennessee, con los músicos que acompañaron a Elvis Presley y “*Home is where the heart is*”, con Jessica Lange. Estas dos últimas películas con la colaboración de Robert Frank.

En el 73, les llama Robert para que hagan un documental sobre la gira de los Rolling Stones en EUA: “*Cocksucker Blues*”, prohibida por los Stones los 30 años siguientes y recientemente lanzada por Polygram.

Luego les llaman el representante de John Lennon y Yoko Ono, por si podían utilizar su estudio en Nueva York para rodar la película “*The fly*” (la mosca) de Yoko

³⁷ Habitante de los barrios obreros de Londres

Ono. Una película conceptual donde le drogan a una mosca y la dejan caer en los pelos púbicos de una modelo. Aceptando con la condición de que pudieran documentar la filmación, donde hay improvisaciones de John Lennon. Este documental también fue prohibido y nunca fue distribuido hasta hoy día.

En 73 se cambia a Saint Paul, Minnesota, en donde empieza con un grupo de amigos “*Film in the cities*”, un colegio dedicado a eliminar el analfabetismo visual. Este colegio sigue funcionando como academia de cine y fotografía.

En esta época, su condición visual es diagnosticada como Retinitis Pigmentaria, enfermedad de carácter hereditario y degenerativo de la vista que padecen más de tres millones de personas en el mundo. Es calificado como ciego, un proceso que empezó sin que se hubiera dado cuenta a finales de los años 60 y progresó paulatinamente, quitándole el campo visual y la capacidad de ver en determinadas condiciones de iluminación. Tiene menos de uno por ciento de visión en su ojo izquierdo y no ve nada con el derecho.

Ya ciego va a Jamaica con el director Theodoros Bafaloukos a hacer la preproducción de la película “*Rockers*”, usando músicos de reggae como actores. Durante esta época, dándose cuenta de que la visión ya está muy precaria, viaja por Asia y Sudamérica, regresando a NY para revelar las fotografías y hacer experimentos fotográficos y videos junto con sus amigos ED Grazda, Douglas Sandhage, Jay Manis y Bryan Graham en el *EYE studio*.

Luego se va a vivir por 15 años a Tailandia donde fotografió las tribus nómadas cultivadoras de opio y conoció a John Spies con el cual montó un negocio de turismo de aventura dedicado a explorar las cuevas en el norte de Tailandia.

Se va a vivir en NY y luego en la ciudad de Cusco, en Perú y expuso una serie de retratos en el Centro Cultural Americano-Peruano de la ciudad. Actualmente vive en River Falls, Estados Unidos con su hijo Francisco.

Ciudadano del mundo, además de haber vivido en España, Estados Unidos y Perú y Tailandia, solía viajar mucho a varios países como India, México y Nepal, entre otros. Paco Grande se siente muy unido a Asturias, sobre todo a Colunga, donde pasó muchos veranos en la casa familiar.

A Paco Grande le encantaba trabajar con la película Polaroid en blanco y negro que ya no se fabrica. En la exposición se recogen 30 años de trabajo que acaban enlazándose con la tradición de retratos de Cusco. Aunque hace algún tiempo que no viaja a Asturias, Paco Grande está al tanto de lo que pasa en la región.

Paco Grande nunca ha buscado modelos, aunque estuviera casado con la actriz Jessica Lange, se separara de ella durante la gira de King Kong y se divorcieran el año que ella triunfaría con El Cartero Llama Dos Veces. Paco Grande dice ser el último de los fotógrafos amateurs. Muchas de sus fotografías las regaló a personas a quien ha fotografiado como forma de agradecimiento. Fotografía para regalar y para tener un archivo de memoria. En su opinión la fotografía comercial tiene algo de trágico; el hecho de que, a fin de cuentas, la foto será de otro. Una vez, con un grupo de amigos fotógrafos de Nueva York, Paco Grande se instaló en una plaza una cámara antigua y artesanal, de velo negro y caja de madera y esperó que le buscaran. Paco Grande es un ciego que cuenta con un vasto fichero de recuerdos visuales, que sus sueños le permiten ver a la perfección.

Cuando vivía en Nueva York, Paco Grande era un fotógrafo ciego que leía el periódico The New York Times y andaba por las calles de la Gran Manzana con un perro lazarillo. Recuerda que, en aquella época, en España no lo dejaban subir a los buses con él, sin embargo, en la ciudad de los rascacielos le permitían entrar con el perro hasta en el Metropolitan, donde una vez fue a oír Tristán e Isolda de Wagner, puesto que es un gran admirador y entendedor de la Ópera. Antes caminaba con bastón y trataba de tomar fotos. En uno de sus tantos viajes a México, le robaron su perro guía y él tuvo que volver a su bastón. En Minnesota, Paco Grande dictó un taller de cine sin cámaras. También dirigió un taller de fotografía intuitiva en las Islas Canarias.



Ilustración 14: Fotografía de Paco Grande – Club nocturno en Tailandia

(Fuente: fotografía cedida por Paco Grande)

La fotografía, tomada en un club nocturno, en Tailandia, fue una herramienta para que Paco Grande se pudiera enterar de lo que pasaba allí. En el momento de la toma fotográfica no sabía exactamente qué estaba fotografiando.

C) Rosita McKenzie

McKenzie es asesora del Consejo Escocés de las Artes, y trabaja como educadora y consultora de Discapacidad de Igualdad. Aconseja a una amplia variedad de organizaciones en la interpretación, el acceso y la participación de los discapacitados, ciegos y deficientes visuales. Estos incluyen el National Trust for Scotland, Museo Nacional de Escocia, el Real Jardín Botánico de Edimburgo. Debido a su trabajo en nombre de los estudiantes con discapacidad en el Queen Margaret University College, el centro de computación de la universidad de discapacidad lleva su nombre.

La fotografía de Rosita McKenzie (Edimburgo, Escocia) es una extensión de su papel como activista de la discapacidad visual en Escocia. Empezó a fotografiar como una manera de reforzar una reclamación ante el mundo visual. Las fotografías de McKenzie tienen no solo un contenido político, sino también la expansión a un esfuerzo más puramente artístico.

Su primera exposición de fotografías se produjo a través de la invitación de Pablo Nesbitt, director del Real Jardín Botánico de Edimburgo Inverleith House. McKenzie produjo una colección de imágenes de jardín emparejado con el mismo tamaño "dibujos táctiles," braille como grabados tangibles con líneas en relieve. Los dibujos táctiles fueron hechos por la colaboradora Camilla Adams, una artista e ilustradora de Edimburgo.

(espacio reservado para ilustración)

Ilustración 15: Fotografía de Rosita McKenzie
(Fuente: www.cmp.ucr.edu consultado el 31/08/2009)

De hecho, las imágenes de McKenzie están imbuidas de una libertad que viene con el no ver y es justo el hecho de no ver que le facilita la posibilidad de arriesgarse a experimentar. Ha viajado al aire libre en autobuses de Edimburgo para capturar escenas de la calle y los tejados. A principios de 2008, comenzó una serie de fotografías de fachadas de las tiendas y las ventanas titulada "La tentación denegada". Una fachada de cristal de visualización de una tienda es una vista enmarcada, para los ciegos es un blanco, un sistema de cifrado, una barrera social y psicológica. A través de la cámara de McKenzie, los escaparates, incluso se convierten en símbolos de la inaccesibilidad.

En todos estos proyectos, Rosita McKenzie fotografía sin autocensurarse y sin los límites que puede tener una mirada condicionada. Su obra va más allá de los paradigmas de la composición y de la tiranía del momento decisivo: se dedica a la fotografía con una libertad que genera resultados de naturaleza conceptual, puros y sin filtros.

D) Juan Torre

Juan Torre (Getxo, 1956) quien la mañana del 15 de enero de 1986 se levantó con el ojo derecho encharcado en sangre. La vida reservaba para el día de su 30º cumpleaños un regalo macabro. Una persiana roja bajó ante su mirada en forma de hemorragia interna, presagiando la enfermedad degenerativa que aniquiló sus armas de reportero. Tras ser un espectador de la transición como fotógrafo del extinto Diario 16 y la revista Interviú, se impuso una veda forzosa de la caza de imágenes.

El día de la primera hemorragia, Torre terminó sólo con su ojo izquierdo el reportaje que realizaba en Madrid sobre la obra del artista vasco Agustín Ibarrola. Dos meses más tarde empezó a padecer hemorragias en ambos y dejó de hacer fotos profesionalmente. Intervenciones quirúrgicas con láser y quemado en frío de las venas oculares. Dolor. Alternativas naturales y tratamiento psicológico. Oscuridad. En la Universidad de Coimbra le diagnosticaron síndrome de Behçet. “Su vista irá poco a poco diluyéndose en sangre”. Lo peor que le puede pasar a un fotógrafo. “Uno nunca acaba de asumir la putada que te hace la vida”, declaró a Quino Petit(2006). Hoy no ve nada con su ojo derecho y conserva un 8% de visión en el izquierdo.

Su última foto publicada fue el 9 de marzo de 1987. Portada de la edición nacional de Diario 16 y reportaje interior del funeral en Mondragón del etarra Txomin Iturbe Abasolo, fallecido en Argelia tras sufrir un accidente. Se acabaron los viajes en coche a toda velocidad para llegar al aeropuerto de Bilbao a tiempo de mandar los carretes a la sede del periódico en Madrid.

(espacio reservado para ilustración)

Ilustración 16: Autorretrato de Juan Torre

(Fuente:http://www.elpais.com/articulo/portada/Disparos/tinieblas/elpeputec/20060416elpepspor_12/Tes
consultado el 04/08/2009)

La desesperación le llevó a la ONCE en 1991, donde le ayudaron a seguir adelante, y a Venezuela en 1996, donde vivió hasta 2006 y después regresó a Getxo. Lejos de sus oscuros fantasmas, volvió a empuñar una cámara tras 10 años de abstinencia. En una fugaz vuelta a Bilbao rescató su equipo del altillo en el que un día decidió abandonar su profesión. En Venezuela fotografió a peleas de gallos durante algunos años.

Cuando llegó a Venezuela empezó a sentirse mejor y recuperó la confianza. Recordó que, pasase lo que pasase, era fotógrafo. Torre se ha dedicado durante casi diez años a contemplar la vida. A esperar, sentado cámara en ristre –y con algún amigo que le guía para no caer por los barrancos–, a que pasen las cosas. Y a disparar. Mirando a través de un potente teleobjetivo con el ojo en el que conserva algo de –mínima– visión. El resultado lo revisa con unas gafas de 24 dioptrías.

Intento que mis fotos reflejen más de lo que puedo ver, declara en entrevista a Quino Petit (2006) publicada en el periódico El País.

En el año 2000, hizo la muestra individual “Calor en el Color” en el Museo Tifológico de la ONCE, en Madrid.

E) Alex de Jong

Alex de Jong sigue siendo un fotógrafo profesional pese a haber quedado completamente ciego en 2007, a consecuencia de un tumor en los nervios ópticos, primeramente diagnosticado con cáncer terminal. Según declara en la película *Fotógrafos de lo Invisible* (2010), sigue siendo muy visual y, aun sin tener la posibilidad de ver, nunca dejó de ser un fotógrafo: la única diferencia es que antes podía ver.

El fotógrafo, que también es un monje budista desde hace un poco más de veinte años, vive en la ciudad de Rotterdam, Holanda. La línea de budismo que sigue está muy centrada en la visualización, es decir, tienes que aprender a fijarte en las imágenes de las deidades, los budas, las mandalas, etcétera. Explica que, lo que se aprende en la práctica budista, es que uno puede fabricar sus propias visiones, puede crear una imagen en su mente hasta el punto que le parezca real. Sin embargo, las imágenes que uno fabrica no son reales, y todo lo que uno ve a su alrededor tampoco lo son. Son, en realidad, un sueño.

Usaba gafas antes de haberse quedado ciego. Con la intención de que le miren de la misma manera que antes, no las abandonó después que sus órganos de la vista perdieran su función. *Odio decir eso, pero pienso que, usándolas parezco menos ciego*, declara en la película documental “Fotógrafos de lo invisible” (a los 21:23 minutos).

(espacio reservado para ilustración)

Ilustración 17: Fotografía de Alex de Jong

(Fuente: <http://www.thephotographus.com/wp-content/uploads/2009/08/ad.jpg> consultado el 30/04/2011)

De los recuerdos que tiene de la profesión de fotógrafo, destaca la distinta manera de impresionarse con lo que le rodea. Según declara en la película “Fotógrafos de lo Invisible” (2010), a los 22’20”: *Todavía me considero un fotógrafo profesional, pero es una manera distinta de percibir, una manera diferente de impresionarte con lo que te rodea.*³⁸ Ahora, siente el olor del agua en el río, escucha con mucha más atención el ruido de los motores de los barcos, la trepidación del puente ocasionada por el movimiento de los coches. Siente la manifestación del aire a través del viento y, al final, son estas las percepciones que le ayudan a tomar sus fotografías, que las suele hacer desde su teléfono móvil. “Es distinto. Yo uso mucho más mis otros sentidos porque tengo que hacerlo. Los datos de entrada son distintos.”(2010, a los 23’34’’) ³⁹

³⁸ Traducido de “*I still consider myself to be a professional photographer, but it is a different way of perceiving. It is a different way of having impressions of our surroundings*”.

³⁹ Traducido de “*It’s different. I make use of my other senses much more than before, because I have to. So, the input is different*”.

Jong tuvo que cambiar su manera de moverse en la ciudad o en cualquier otro lugar. Su relación con el espacio y el lugar que ocupa en él, cambió radicalmente.

Las imágenes mentales que guardaba del rostro de las personas fueron apagándose poco a poco. Tras quedar ciego, hacía un esfuerzo en retenerlas, pero ya no es capaz de acordarse siquiera de la cara de su propio hijo. De esa forma, tendrá que observar el cambio de su voz para enterarse de que se ha tornado un adulto.

Para fotografiar, suele llevar la cámara a la boca. De esa manera la mantiene horizontal y le facilita encuadrar las fotografías. Además de su móvil, fotografió con cámaras digitales Canon y Leica.

Cuando podía ver, editar era una parte del flujo creativo de su obra. Creyendo haberla perdido para siempre DeJong contrató un asistente que le ayudaba a editar sus fotografías. Sin embargo, descubrió el iPhone 3GS, que le devolvió la posibilidad de editar sus fotografías. El aparato tiene la función *VoiceOver* que lee cualquier cosa que esté en la pantalla: emails, webs, preferencias del sistema, etc.

F) Carme Ollé

Carme Ollé (1950) quedó ciega a los cuarenta años debido a una mácula de Fuchs y una degeneración en la retina. Tiene menos de un 10% de visión en el ojo derecho. El izquierdo está completamente ciego. Empezó a fotografiar después de haberse enterado del fotógrafo ciego cubano Eladio Reyes: si él podía hacer fotos, a lo mejor ella también podía hacerlo. Conectada con la naturaleza, para fotografiar se inspira en las informaciones que le dan los otros sentidos, que no el de la vista. El olor del musgo, el roce del viento en su piel, el ruido de los pájaros que revolotean por el aire son razones para coger la cámara y tomar fotografías. Nacida en Barcelona, bajo el signo de acuario, le encanta, especialmente, fotografiar el agua y sus reflejos. Carme

Ollé es una de las fotografías que sigue utilizando la cámara analógica Nikon para sus fotografías. Le gusta fotografiar las superficies, más que los volúmenes.

(espacio reservado para ilustración)

Ilustración 18: Fotografía de Carme Ollé

(Fuente: <http://www.ojodigital.com/foro/attachments/exposiciones-y-charlas/109838d1295460278-irrealitys-fotografias-de-carme-olle-carme-olle-foto.jpg> consultado el 20/03/2011)

2.5.3.2 Fotógrafos ciegos de América

2.5.3.2.1 De América del Norte

A) Gerardo Nigenda

Gerardo Nigenda (Oaxaca, México) perdió la vista de manera definitiva a causa de una enfermedad crónica degenerativa a la edad de 26 años. Se dedicó a la fotografía desde los 32. La aprendió de manera casi fortuita cuando trabajaba como encargado del Sistema Braille en la Biblioteca Jorge Luis Borges, que pertenece al Centro Fotográfico Manuel Álvarez Bravo, en Oaxaca, México. La vida del fotógrafo está retratada en la película documental "*Susurros de Luz*" (2008) del director mexicano, Alberto Resendiz Gómez. Este documental nos muestra que no es necesario ver para crear imágenes, pues éstas no nacen necesariamente con la vista.

En 1999, a los 32 años de edad, Gerardo Nigenda documentó el camino por las calles de la ciudad desde su casa hasta el Centro Fotográfico Álvarez Bravo en el centro de Oaxaca, una encantadora ciudad situada en el alto de los Valles Centrales de México, Sierra Madre del Sur.

Nigenda utilizaba una gama de herramientas para documentar su ruta: no sólo una cámara y película, sino también sonidos, recuerdos, murmullos, las impresiones, comentarios, informes. El artista utilizó una máquina de escribir Braille para perforar los textos directamente en las fotografías. Los pinchazos sobre la emulsión de la foto, hace con que los relatos sean tan quebradizos, que las descripciones son como una poesía imaginaria. "Una puerta entreabierta blanca de dos hojas de metal." "Pilares Blancos. El muro tiene una enredadera verde con flores de color púrpura. Entre los pilares hay plantas y macetas que también son de color verde. Las plantas son en su mayoría cactáceas."

Nigenda llamaba a las imágenes "Fotos cruzadas", la intersección de fotografías. Ellas se cruzan, ya que requieren una relación íntima con la gente que puede ver el fin de completar el ciclo que empieza con el grabado mecánico y termina con una reconstrucción mental.

De hecho, cada fotografía es una doble ceguera. Nigenda necesitaba una persona con vista para describir la fotografía, pero la persona que ve necesitaba de Nigenda para leer el braille. Ambas operaciones son necesarias para crear o leer las imágenes de Nigenda. Las imágenes unifican la representación gráfica de las fotografías con el código de la escritura en braille. Pero realizan un truco adicional: ellas construyen, e incluso exigen un puente entre el mundo de los ciegos y los videntes.

(espacio reservado para ilustración)

Ilustración 19: "En medio del reposo". 2000. Fotografía de Gerardo Nigenda

(Fuente: www.cmp.ucr.edu consultado el 31/08/2009)

Gerardo Nigenda cuenta con una producción documental acerca de la vida de los ciegos en México. En los diez años desde el viaje fotográfico de su casa al Centro de Fotografía de Bravo, Nigenda profundizó en su trabajo como una exploración continuada de ver más allá de la vista. Una serie de fotografías muestra paisajes. Sus textos en Braille, en lugar de ser descriptivos, se centran en sus variadas percepciones: el oído, el tacto, el olfato y su papel en el establecimiento de la ubicación, la impresión, y el significado. En las fotografías más recientes de Nigenda, el toque de las manos del artista están a la vista y el Braille aparece de manera suelta, sin ninguna rigidez, en vez de interactuar con los objetos en la superficie fotográfica.

Actuó como colaborador en el proyecto “Préstame tus ojos”, de la investigadora, y estaba desarrollando la serie “Las Mujeres de Juchitán” cuando falleció, el 9 de mayo de 2010.

B) Drew Bedo

Drew Bedo se quedó legalmente ciego en 2002: no ve nada de un ojo y el otro está seriamente dañado. A Bedo le queda solamente alguna visión residual. Ve los colores y formas apagados y con pocos detalles. Puede leer con aparatos de aumento, sin embargo, no es capaz de identificar los rasgos faciales. Hay muchas cosas que ya no puede hacer y otras en las que tiene que actuar de manera distinta. La fotografía es una de ellas. Bedo era ingeniero de fluidos de perforación en la industria petrolera, y fotografiaba plataformas petroleras en el desierto de Oriente Medio. Después, a finales de los años ochenta, Bedo utilizó equipamientos sofisticados al trabajar haciendo diagnósticos por imágenes. Durante este tiempo, Bedo se interesó en la fotografía de gran formato, que es mucho más artesana, como un contrapunto, a su trabajo diario en la medicina nuclear.

Bedo desarrolló una enfermedad que le dejó ciego en un período de sólo unos pocos días y se vio obligado a retirarse de la medicina nuclear. Como ya no podía conducir, se sentía confinado y con pocas opciones de entretenimiento: escuchaba a los programas de información y libros de audio. Sin tener compromisos o demandas, se quedaba sentado pensando. Finalmente se levantó de su sillón y se puso a fotografiar una estatua en el jardín. Desde entonces volvió a fotografiar de vez en cuando. Hoy en día, Drew Bedo hace obras de arte de imágenes fotográficas con los materiales tradicionales en clásicas y antiguas cámaras de gran formato. Ya no puede fotografiar paisajes o escenas demasiado amplias o profundas y los sujetos deben ser accesibles para él. Debe ser capaz de caminar en una escena o manipular objetos para evaluar plenamente el potencial de una composición eficaz. Cuando “ve” un objeto o escena, no puede apreciarlo visualmente en su totalidad, tiene que utilizar otras pistas para comprender las texturas, formas y relaciones espaciales de su entorno. En su web, declara:

*La discapacidad visual ha hecho la fotografía más que un acto creativo para mí. La fotografía se ha convertido en una afirmación terapéutica de mi capacidad para adaptarme, ajustarme (y aceptar) a mi condición. La fotografía se ha convertido en más que otra manera de ver. Para mí, fotografía ES ver.*⁴⁰

(espacio reservado para ilustración)

Ilustración 20: Fotografía de Drew Bedo

(Fuente: www.quietlightphoto.com consultado en 17/08/2009)

⁴⁰ Traducido de “Visual impairment has made photography more than a creative act for me. Photography has become a therapeutic affirmation of my ability to adapt to, adjust to (and accept) my condition. Photography has become more than another way of seeing. For me, photography IS seeing.”

C) Flo Fox

Conocida por fotografiar escenas urbanas, Florence Fox nació el 26 de septiembre de 1945 en Miami, Florida, donde su padre tenía una fábrica de miel. Cuando tenía dos años, su padre murió de un ataque del corazón y su madre se mudó con Flo, sus dos hermanas y un hermano para Woodside, Queens, donde ella y su marido habían nacido.

La madre de Flo falleció cuando ella tenía catorce años y en ese momento se decidió que no volvería a utilizar el nombre de Florence - y se escapó de su casa. Más tarde se fue a vivir con una tía en Levittown, Long Island. Cuando terminó la escuela secundaria se mudó con su hermana para Queens, donde trabajó como maquetadora de las Páginas Amarillas. Tal vez por eso, en sus imágenes a menudo utiliza elementos gráficos. Salió de las Páginas Amarillas en 1964, se casó y dio a luz a su hijo, Ron. Durante este período Fox trabajaba como sastre independiente, sobre todo para Revlon, Inc. Ella también desarrolla el arte en forma de dibujo y pintura de retratos. En 1972, usó su primer sueldo para comprarse una Minolta SRT 101.

Flo Fox nació ciega de un ojo, por lo que, según ella, era una fotógrafa automática porque nunca tenía que cerrar un ojo para tomar una foto. Perdió la visión en su otro ojo en 1975 y fue declarada legalmente ciega justo en el momento que ella misma se había fotografiado desnuda para Playboy y Penthouse. En ese momento una de las hermanas de Flo fue diagnosticada con esclerosis múltiple. Poco tiempo después, Flo comenzó a experimentar el entumecimiento en una de sus manos y las piernas y se hizo la prueba de esclerosis múltiple. Los resultados fueron positivos. Ella decidió a no dejar que esta noticia le cambiara el desarrollo de su carrera como fotógrafa artística. En este momento, Fox ya no podía concentrarse en una imagen a causa de las terminaciones nerviosas muertas. Como su esclerosis múltiple avanzó, el tono muscular de Flo se deterioró y tuvo que dejar de usar un bastón y pasar a utilizar un scooter motorizado. En agosto de 1999 Flo sufrió un accidente, se cayó de la moto, causándole la pérdida del uso de su mano derecha. Todavía lleva una cámara con ella donde quiera

que va, pero ahora hay que pedirle a alguien que presione el botón del disparador. Incluso esto no ha atenuado los espíritus de Flo.

Entre sus muchos logros notables, se le dio la primera cámara autofocus de Konica para hacer pruebas para la revista Camera 35. Fue reconocida, incluso, en Ripley's Believe It or Not, como un fotógrafo ciego dando origen a un curso de fotografía en el Lighthouse para los ciegos. También ha presentado seminarios sobre su fotografía en la Casa de Nikon y Park West Camera Club de Nueva York, en el Museo de Arte de Filadelfia y en el Museo de Bellas Artes de Boston. También ha aparecido, como fotógrafa, en el programa Today, Tomorrow, con Tom Snyder y Live with Regis y Kathie Lee. También organizó su propio programa de televisión por cable llamado El Show de Flo Foto. Documentales sobre su vida también se han hecho para las televisiones japonesa (1994) y alemana (1997).

(espacio reservado para ilustración)

Ilustración 21: "Trying their wings". 1984. Fotografía de Flo Fox

(Fuente: www.alternativephotography.com/articles/art002.html, consultado el 20/07/2010)

Flo expuso en la Photographers Gallery en Londres, Reino Unido en 1974 y en la Nikon House en Nueva York en 1987. En 1998 expuso en la Galería Icebox, en Minneapolis, MN. Después en la Galería de IBM (ahora llamada Newseum) en Nueva

York, el International Center of Photography de Nueva York y el Museo de Arte de Meguro, en Tokio, Japón. Su trabajo también ha sido publicado en *Black and White*, Nueva York. Publicó *Asphalt Gardens* y *My True Story*. Se publicó un artículo sobre Flo Fox en la revista *Life*, en septiembre del 1994.

En 2002 Marshall Fine, crítico de cine para el *The Journal News* (Westchester, Nueva York), corresponsal de cine nacional de Gannett News Service y presidente de la New York Film Critics Circle, produjo *Flo Fox's Dichthology*, un corto de carácter documental de 11 minutos sobre la fotógrafa que recogía, durante 25 años, una serie de más de cien fotos humorísticas de penes, que empezó más o menos por casualidad. Casi no tiene nada que ver con el sexo o la pornografía: sus fotografías son principalmente divertidas. La película fue exhibida en el Woodstock Film Festival y en el International Documentary Festival, en Ámsterdam, en 2002.

D) Henry Butler

Conocido en la escena musical de Nueva Orleans, Henry Butler vive en lo más profundo de la música, y, como para la mayoría de los músicos, el placer está en la performance. Butler aplica la misma forma de pensar a la fotografía. Lo que le gusta es tomar fotografías, capturar la imagen, aunque por culpa del glaucoma en los dos ojos, nunca sepa exactamente, literalmente lo que ha capturado.

Butler es un músico de formación clásica con un virtuoso estilo del piano, y por lo menos ocho nominaciones a los premios WC Blues Handy. Comenzó a tocar los teclados a los 6 años y estudió en la Escuela Estatal de Louisiana para los Ciegos. Butler recibió entrenamiento formal en la música en dos universidades y obtuvo el grado de Maestro por la Universidad del Estado de Michigan.. Una subvención de la Fundación Nacional para las Artes le permitió estudiar con George Duke, quinteto de Cannonball Adderley y Roland Hanna. Los primeros álbumes de Butler son grabaciones de trío de jazz con instrumentistas de alto vuelo como Charlie Haden, Billy Higgins, Ron Carter y

Jack DeJohnette. Después, Butler cada vez más ha vuelto a la música de Nueva Orleans y el blues.

Según su asistente Andrea Duplessis, Henry Butler es dueño de una inteligencia extrema. Cuando hace fotos, utiliza el intelecto y lo combina con el instinto y la intuición. Su mente es la que hace sus fotografías. Una vez una persona le dijo que él no podía saber lo que era el rojo ya que no podía ver. Henry le contestó que sabía lo que percibía acerca de lo que el color rojo era y que, por lo tanto estaban los dos exactamente en la misma posición.

(espacio reservado para ilustración)

Ilustración 22: Fotografía de Henry Butler
(Fuente: www.cmp.ucr.edu consultado el 31/08/2009)

Butler comenzó a fotografiar en 1984, cuando se sentó para participar de una amplia sesión fotográfica de promoción. Al final de la casi eterna sesión de trabajo decidió que podía hacer un mejor trabajo detrás de la cámara. Ha estado haciendo fotografías desde entonces. De la fotografía al lanzamiento de dardos, parece que nada es capaz de intimidar al músico clásico de los ojos nublados y los tonos envolventes.

Como era de esperar, la mayor parte de las fotografías de Butler hechas en la calle es impulsada por el sonido. En estos momentos captados, vemos señales de audio y sugerencias fonéticas. Butler viajó e hizo fotos por todo el mundo, pero muchas de las imágenes de Nueva Orleans son sorprendentes representaciones inmediatas de habitantes de su ciudad natal. Descentradas, vivas y deliciosamente arbitrarias, las fotografías hablan también del carácter gregario y de exploración de Butler.

Tan experimental como sus propias imágenes, Butler aplica las ideas inherentes a su música: estar abierto, abrazar la variedad, y experimentar sin descanso. Y cree que después, el público vendrá a conocerle. Cree que no hay dos personas capaces de ver las cosas de la misma forma. Cada toma fotográfica es un proceso de aprendizaje para él. Cada persona que lo describe o mira, tiene una forma totalmente diferente de verlo. Dice que la gente ve los colores de manera diferente; que ven las cosas diferentes en la misma imagen e interpretan lo que están viendo en función de su propio intelecto.

E) Bruce Hall

Bruce Hall, (Irvine, California) nació con una serie de palabras asociadas a las afecciones oculares: nistagmo, miopía, astigmatismo, la ambliopía, degeneración macular y exotropía.

Creció oyendo hablar de las estrellas, pero nunca las había podido ver. Cuando tenía nueve o diez años, un niño vecino de la calle le dejó mirar a través de su telescopio. Al ver a la Estrella del Norte, fue como una apertura en otro mundo. Hall no vio sólo las estrellas, pero las posibilidades. La mirada infantil se convirtió en un punto de inflexión, conduciendo Hall a un compromiso permanente en acercarse a los dispositivos asociados a la visión: cámaras, lentes, lupas, telescopios, pantallas de ordenador.

Desde entonces, Bruce Hall ha construido su mundo a partir de fotografías. La mayoría de los fotógrafos ve para fotografiar. Bruce Hall fotografía para ver.

(espacio reservado para ilustración)

Ilustración 23: Fotografía de Bruce Hall
(Fuente: www.cmp.ucr.edu consultado el 31/08/2009)

Hall es legalmente ciego, pero conserva un mínimo de visión muy limitada y muy atenuada. No puede ver sin dispositivos ópticos, cámaras. Por lo tanto, fotografiar se ha convertido en una obsesión. Más allá de ese amor por las cámaras, es una necesidad. Hall lleva siempre una cámara para poder construir su mundo visual.

Los dispositivos que utiliza para ver son como extensiones y ampliaciones de su cuerpo. El resultado es una extraña forma de visión doble: Hall siempre ve las cosas dos veces. En primer lugar, ve una impresión. Toma lo que le parece ver para más adelante poder realmente ver lo que vio. Tiene ciertos conceptos, suposiciones, impresiones, pero sus propias fotografías son siempre una sorpresa para él.

Hall se dedica, principalmente a la fotografía submarina y a un compromiso continuo con James y Jack, sus gemelos autistas. El subsuelo y los mundos autistas están esencialmente fuera de nuestro alcance. Se puede visitar, obtener visiones e impresiones, pero es realmente imposible habitar sus espacios. Que Hall centre su fotografía en estos dos temas no es ninguna sorpresa: ha pasado toda una vida con una cámara para visitar un mundo visual inaccesible para él.

F) Annie Hesse

Annie Hesse ha vivido en California, Washington, París y África. Se quedó en África durante dos años y ha pasado estancias en lugares tan remotos como Creta, Australia, Indonesia y el sur de España. Se define a sí misma como una ciudadana del mundo. En una ocasión subió a un carguero yugoslavo de Nueva Orleans a la Casa Blanca con un novio inestable (la ruptura ocurrió en medio del Atlántico). A excepción de una temporada en Bellevue, Washington, trabajando en Microsoft, se ha afincado en París desde 1985, aunque ella y su pareja a menudo hablan de la posibilidad de traslado a la India.

Una cámara le ha acompañado desde que era una niña. Con su visión extremadamente debilitada, sus ojos tienen un ansia de absorber todo. Como sus ojos no pueden ver, utiliza la fotografía como un medio que le permite comprender el mundo visual.

Hesse tiene distintas etapas como fotógrafa: hacía fotos de cantantes de reggae, luego hizo una serie de fotografías de rock punk en el norte de California y Londres desde 1978 hasta 1982.

Hesse también es legalmente ciega: ve apenas impresiones en bruto, como Matisse y sólo con un ojo. Hace fotografías basadas en la intuición, la conjetura, y la curiosidad. Y lo hace en el tumulto de los viajes incesantes. Difícilmente le pide a

alguien que le describa el entorno. Lo ve como un escenario lleno de imágenes caóticas: un caleidoscopio de colores, luces, formas y siluetas. En el caos de un lugar extranjero, sin saber exactamente lo que tiene por delante, es atraída por algo en el color o el sonido, o formas vagas y, sin saber qué está fotografiando, congela el tiempo con su cámara fotográfica. Más tarde, es a través de las fotografías tomadas que puede averiguar qué fue lo que vio.

(espacio reservado para ilustración)

Ilustración 24: Fotografía de Annie Hesse
(Fuente: www.cmp.ucr.edu consultado el 31/08/2009)

A veces intuye que fotografía es la que tiene que tomar. Cuando eso ocurre, generalmente se queda satisfecha con el resultado y son las fotos que más le gustan. Hesse ha construido todo su mundo visual, pieza por pieza, desde sus propias fotografías. Su memoria es la memoria de la cámara y considera que para alguien que ha estado con discapacidad visual de toda la vida, está muy orientada visualmente. La fotografía ha creado su mundo.

G) Vicky Fludd

Victorine Floyd Fludd nació en Antigua, pero se trasladó a Nueva York hace 32 años con la intención de buscar tratamiento médico, puesto que en Antigua, las condiciones no eran buenas.

Se quedó totalmente ciega a los 26 años de edad a consecuencia de pseudotumores en el cerebro que ocasionaron atrofia óptica y fluido en el cerebro. Si hubiera llegado antes al hospital, los médicos hubieran podido, a lo mejor, haberle salvado la vista, drenándole el fluido a través de punciones en la espina.

Es parte del colectivo *Seeing With Photography*⁴¹ y le gusta hacer autorretratos, así como posar para otros fotógrafos. Considera que posar en las fotografías es hacer una cosa inusual con ella misma. Por esa razón, aparece múltiples veces en muchas de sus fotografías.

Vicky Fludd solía fotografiar cuando vivía en Antigua y siempre le gustó fotografiar personas. Usaba una cámara 126 y a menudo hacía fotos también de sus hijos. Otras veces les pedía que le fotografieran.

Cuando se quedó ciega, pensó que nunca más podría volver a fotografiar, sin embargo, ya en Nueva York, empezó a tomar clases de fotografía en *Lighthouse*⁴² con Mark Andres.

⁴¹ *Seeing with Photography Collective* es un grupo de fotógrafos de Nueva York, formado en 1988 y compuesto por personas totalmente ciegas, discapacitados visuales y videntes. Procedentes de varios orígenes y distintas historias de vida, comparten la conciencia sobre la pérdida de la visión y la determinación de dialogar e integrar sus imágenes en un contexto más universal.

⁴² Fundada en 1905, *Lighthouse International*, ubicada en Nueva York, es la principal organización sin fines de lucro dedicada a la protección de la vista, y a ayudar a personas de todas las edades a superar los retos que plantea la pérdida de la capacidad visual.

Además de guiarse por el sonido de la voz de sus modelos, suele tocar las personas a quien fotografía. Lo hace para chequear la altura de la persona, puesto que algunas veces ubicó la persona por la dirección de la voz y la fotografía resultó con la cabeza cortada porque la persona era más alta de lo que había imaginado.

(espacio reservado para ilustración)

Ilustración 25: “Hércules” Fotografía de Vicky Fludd
(Fuente: libro Shooting Blind: Photographs by visually impaired, 2002:86)

Fotografía porque es divertido y le encanta cuando las personas le dicen que sus fotografías son realmente buenas.

Para Fludd, una buena fotografía es la que nace del interior y no del exterior y la compara al amor: *Exactamente como cuando tú amas a alguien y demuestras tu amor. Vas a hacer todo lo posible para que la fotografía sea como quieres que sea.*⁴³(SEEING WITH PHOTOGRAPHY COLLECTIVE, 2002:82)

H) Pete Eckert

Escultor e ilustrador industrial, tenía la intención de empezar a estudiar arquitectura en Yale, cuando empezó a perder la vista. Diagnosticado con Retinitis Pigmentaria, nunca había tomado la fotografía en serio hasta quedarse completamente ciego. Viene participando, desde el año 2001, en innumerables exposiciones en Estados Unidos, sobre todo en California, y sus fotografías fueron galardonadas con una serie de premios.

Desde que supo de la enfermedad, anunciada con cierta frialdad por su oftalmólogo, tardó dos años para recuperarse del choque y resolver qué iba a hacer en términos profesionales. En aquella ocasión, Pete Eckert hacía trabajos de alto nivel como carpintero.

La vista empezó a diluirse rápidamente y tuvo que dejar de conducir y trabajar. Se trasladó a Connecticut para estar cerca de su familia. Se casó con Amy, su novia desde la época en la que supo de la Retinitis Pigmentaria. Preocupado en cómo hacer

⁴³ Traducido de “Just like when you love someone and you show the love. You’re going to go all out to get the picture how you want it to be.”

dinero para mantenerse y en cómo protegerse, hizo un MBA y obtuvo cinturón negro en artes marciales. En esta época ya había perdido mucho de la visión periférica y estaba prácticamente ciego. Pero como todavía podía leer, se presentó a varias entrevistas de empleo en bancos. Pese a haber sido un excelente alumno, era rechazado siempre que les comentaba que se iba a quedar ciego. Fue en estas circunstancias que se enteró del estigma de la ceguera.

Decidió irse a vivir en Sacramento después de haber visitado a un amigo que vivía allí. La decisión se basó en el hecho de que a su mujer no le gustaba el invierno en la costa este y la ciudad era ideal para una persona ciega, puesto que era plana, tenía transporte. Además Sacramento está cerca de la ciudad donde vive la familia de Amy. Al final consiguió un trabajo en el estado ayudando a los ciegos. Allí se enteró de que las burocracias frecuentemente son un obstáculo en vez de ayudar.

Para insertarse en el mundo nuevamente, decidió hacer alguna cosa para divertirse. Volvió a practicar artes marciales y consiguió un perro guía: Uzu, con quien hacía largos recorridos. Con la autoestima recuperada, volvió a dedicarse al arte. Compró un torno de madera, aprendió a manejarlo y empezó a trabajar en él y le pedía a su esposa que revisara todo lo que había hecho. Pero luego se enteró de que no conseguiría sobrevivir haciendo piezas con el torno. Pero no quería entregarse y quería hacer arte para divertirse.

Un día, limpiando un cajón, encontró la antigua cámara fotográfica de su suegra, que había fallecido unos años antes, y como le gustan las cosas mecánicas, le pidió a Amy que le describiera la configuración de la cámara. De esa manera aprendió a manejar una Kodak de los años 50. La cámara le fascinó y al descubrir que la cámara podía hacer fotografías en infrarrojo, pensó que sería interesante que un hombre ciego hiciera fotografías en una longitud de onda no visible. Se enganchó con la idea. Hasta entonces no sabía nada de cámaras manuales, ni de películas.

(espacio reservado para ilustración)

Ilustración 26: "Night Dream". Fotografía de Pete Eckert
(Fuente: <http://www.peteeckert.com/photos.php> consultado el 04/04/2011)

Aprendió a fotografiar haciendo millones de preguntas sobre el tema en la tienda Camera Arts, una tienda de fotografía en Sacramento. Empezó a hacer sus propias fotografías. Buscó libros de fotografía y al final se dirigió a la biblioteca del estado, donde tenían un ordenador para leer libros para ciegos. Sin embargo el aparato no funcionó y después de haber sido revisado por varios técnicos, finalmente desistieron, puesto que nadie pudo hacerlo funcionar, así que Pete tuvo que buscarse la vida. Compró su propio ordenador y un scanner audible de pantalla y aprendió solo a usarlo. Podía ahora leer los libros de fotografía. Encantados con su interés por la fotografía, el personal de la tienda le prestó una Mamiya Flex, de medio formato. Hizo tantas fotos con ella que la cámara empezó a presentar señales de desgaste. Volvió a la tienda para disculparse y devolverla, pero la dueña de la tienda, fascinada por su determinación por aprender, acabó por regalarle la cámara. Se compró otra cámara similar usada y, con dos cámaras, se puso a trabajar.

Salía a tomar fotos nocturnas acompañado de Uzu. El perro tuvo que aprender nuevos comandos para proteger su equipo. En una ocasión, le atracaron para intentarle robar la cámara, sin embargo Uzu, que se parece a un gran lobo negro, se interpuso entre él y los ladrones, y al final no se llevaron nada.

Pete Eckert suele hacer fotografías utilizando la técnica del *light-painting*⁴⁴ y considera que la fotografía es un puente entre el ciego y el vidente: *Soy solamente un turista en el mundo de los videntes*⁴⁵, según escribió en su web. Para él, es cómo si los ciegos estuvieran separados de los videntes por una puerta de cristal. Metafóricamente significa que pueden “mirar” lo que están haciendo, pero no les es permitido entrar en este mundo. Forografiar, en su caso, es pasarles, por debajo de la puerta que separa estos dos mundos, la imagen captada desde el mundo de los ciegos para ser vista con la luz de la videncia.

⁴⁴ Técnica fotográfica, también conocida como pintura de luz o fisiograma, consiste en registrar fotográficamente la trayectoria de una fuente de luz en movimiento.

⁴⁵ Traducido de “I am only a tourist in the sighted world”.

Pete Eckert se considera un artista conceptual, más que un fotógrafo. Sus influencias son sus propios recuerdos del arte y lo que encuentra en el mundo, de manera general: después de haberse quedado ciego, empezó a pedir que le dejaran tocar las esculturas en los museos, por ejemplo. Es capaz de ver muy claramente su fotografía, a través de su imaginación, mientras la hace. Para ello, utiliza los sonidos, el tacto y su memoria.

No está condicionado por los límites asumidos de la vista. Antes de quedarse ciego, hacía dibujos que mucho se parecen a las fotografías que hace. La cámara, de cierta manera, es un artificio que le permite producir arte de una manera distinta, puesto que hay un hilo común entre su trabajo como escultor, dibujante y fotógrafo. Según declara en su web,

*Lo que saco del acto de fotografiar es el evento, no la imagen. Hago las impresiones de gran tamaño para hacer pensar a las personas videntes. Hablar con la gente en las galerías construye un puente entre la visión de mi mente y su visión de mi trabajo. De vez en cuando la gente se niega a creer que soy ciego. Soy una persona visual. Lo único es que no puedo ver.*⁴⁶

Pete Eckert es totalmente independiente para producir su obra y no necesita ayuda de nadie para tomar sus fotografías, revelar las películas e imprimir las hojas de contactos. Aquí, hay una clara línea divisoria: a partir de este punto necesita que los videntes solamente le describan cosas antes de que haga las impresiones finales, en tamaño grande. En realidad, podría cortar completamente con la participación de los videntes en sus procesos. Si tomara notas de lo que ocurrió en el evento, estas propias notas, junto con los negativos y las hojas de contacto, podrían ser “el producto final” de su obra. Sin embargo, Pete Eckert quiere que participen las personas que pueden ver,

⁴⁶ Traducido de “What I get out of taking photos is the event not the picture. I do the large prints to get sighted people thinking. Talking with people in galleries builds a bridge between my mind’s eye and their vision of my work. Occasionally people refuse to believe I am blind. I am a visual person. I just can’t see.”

nada más que por una cuestión de que siente la necesidad de estar incluido socialmente y ser aceptado. Cree que es importante que los videntes reflexionen sobre la condición de la ceguera.

I) Ralph Baker

Ralph Baker (Nueva York) es un fotógrafo ciego que suele capturar escenas callejeras. Vende sus fotografías en eventos públicos con el fin de conseguir dinero inmediato. Baker comenzó a hacer fotos en la calle en 1966, y ha trabajado de esa manera desde entonces sin nunca haber conseguido permiso para vender sus fotos en Nueva York. Baker se considera a sí mismo un artista, pero la policía suele verlo como un vendedor sin licencia. El problema frecuente con la policía neoyorquina hace que el mismo se defina como un “fotógrafo callejero criminal y ciego común”.

Sólo toma fotografías en eventos y celebraciones. Normalmente las personas fotografiadas ni siquiera se percatan de que están siendo fotografiadas por un ciego. Sencillamente les pide que se queden agachados y que sonrían. Dispara la foto, la imprime y les cobra.

(espacio reservado para ilustración)

Ilustración 27: Fotografía de Ralph Baker
(Fuente: www.cmp.ucr.edu consultado el 31/08/2009)

Expuso sus "fallas de fotógrafo" en el Museo de la Fotografía de California: imágenes que la gente no ha querido comprar. En una economía basada en la venta de fotos en la calle, una venta significa un éxito. Las fotos expuestas han sido las rechazadas y esta es la explicación para que estas imágenes sean de interés. El mundo está lleno de imágenes perfectas y sin sentido. Estos son los fracasos gloriosos disparados por alguien que no puede ver. De hecho, el proceso de ventas de Baker Street es un régimen de sacrificio. Los éxitos, es decir, imágenes que cumplan con los huecos, las expectativas formales, se desvanecen en la vida de alguien. Sin embargo, los fallos de lectura, lo inesperado, lo extraño son reveladores y permanecen como un trofeo para el artista.

J) Michael Richard

Las fotografías de Michael Richard son ejercicios de alta concentración. Un esfuerzo de ver por un artista cuya vista se encontraba al borde de desaparecer.

Muchas de las fotografías de Richard se produjeron en un intenso estado emocional de cuatro años después de enero de 2002, cuando se retiró un tumor maligno que se había formado detrás de sus ojos. La operación le dejó con la visión comprometida y empezó a ver como una foto enfocada con la más extrema suavidad que se pueda imaginar. A los 54 años, se inscribió en una clase de fotografía dirigida por el ex fotógrafo de la revista LIFE, Jack Birns en el Instituto Braille de Los Angeles. Richard dijo que esperaba una clase de lectura, sin embargo, le entregaron una cámara.

Las fotografías de Richard están llenas de descubrimientos improbables y, extrañas geometrías.

(espacio reservado para ilustración)

Ilustración 28: Fotografía de Michael Richard
(Fuente: www.cmp.ucr.edu consultado el 31/08/2009)

Se ponía las gafas oscuras, colgaba una lupa de gran alcance con una cadena alrededor de su cuello y se refugiaba a unas pocas manzanas de la urbana Los Ángeles. Solía pasar los días deliberadamente mirando, observando, notando. Entonces buscaba una vez más, regresaba, daba vueltas, y analizaba una vez más. Rechazó los detalles técnicos de la fotografía, un tema que a menudo suele dejar a la gente demasiado perpleja.

Le quedaba sólo una fracción de la vista y para compensar, se cultivaba una concentración visual de modo tan deliberado y concentrado que sus fotografías están cargadas de una visión intensa. Había en él, un deseo profundo y un gran esfuerzo para mantener un punto de apoyo en el mundo visual. Como resultado, el trabajo de Richard va a contracorriente en una época en que miles de millones de imágenes obtenidas a través de un teléfono móvil invaden todo el mundo, pero nadie confía en lo que ve. En cambio, este trabajo surge de la paciencia lenta y la posición optimista de que por buscar mucho, uno realmente puede, con la falta de definición de las circunstancias, encontrar un camino hacia una visión clara.

Sus imágenes también contienen lecciones de música. Richard fue un cantautor que cosechó una exitosa carrera como músico profesional, tocando la guitarra para programas de televisión, videos y anuncios de radio. Realizó giras con diversos artistas de gran renombre, incluyendo Little Richard, The Coasters, y tocó con bandas de club en todo el suroeste. En particular, Richard mencionó la influencia del compositor y músico John Cage, que anunció que iba a ceder el control para que los sonidos pudieran sonar. Michael Richard seguía a sus instintos, dejando al propio tema dictar de qué manera debería tomar la fotografía.

El 28 de agosto de 2006, a los 58 años, el cáncer que le había robado la vista de Michael Richard le quitó la vida.

K) Kurt Weston

Antes de haberse quedado ciego, Kurt Weston trabajó como fotógrafo de moda en Chicago. Desde que asumió la ceguera, Weston se ganó un MFA (Master in Fines Arts) en fotografía. Estudió con Eileen Cowin en la California State University, Fullerton y expuso su trabajo en todo el país, incluido el Berkeley Art Museum, Philadelphia Museum of Art, y el Kennedy Center for the Performing Arts en Nueva York. Suponía que tener a alguien que es legalmente ciego, tan bueno en las artes visuales era una pequeña broma de Dios.

Las últimas fotografías de Kurt Weston se empapaban de la ira, la pérdida y el estigma de la enfermedad y la decadencia, y el artista estaba muy contento con los resultados. No sólo quería mirar esas cosas y fotografiarlas, sino poner un signo de exclamación en ellas. Quería mirar a sus propios órganos con discapacidad, envejecidos y reconsiderar sus ideas acerca de lo que es normal o anormal. Ser considerado como “el otro” siempre ha impulsado su arte. El hecho de ser gay, entonces tener el SIDA, y después quedarse ciego. Gran parte de su trabajo tiene como objetivo demostrar que todos somos “el otro”. Todos tenemos “el otro” en nosotros. Todos nos dirigimos hacia la decadencia y la discapacidad.

Weston fue un fotógrafo participante que participó del mundo de los estigmatizados, lo grotesco. Weston elaboró un documento de participación de gran alcance de un mundo marginado. El artista no era un voyeur, trataba de hacer los informes desde dentro. Los autorretratos de Weston ciego son un diario privado de la discapacidad exhibida de forma pública. En la serie “Blind Vision”, trató de capturar algo de la orilla, de la dura realidad de cómo se quedó ciego. En 1991, le diagnosticaron SIDA y en 1996 una citomegalovirus oportunista que le dejó totalmente ciego de su ojo izquierdo y con una visión periférica muy leve en su ojo derecho. A través de esas fotografías, se ha convertido en un objeto del estigma. Trató de hacer de su aspecto inhumano, algo grotesco. Podría ser difícil, pero estaba tratando con una enfermedad potencialmente mortal, una enfermedad terminal, personas que estaban perdiendo su propia vida, fuera del alcance de su vista.

(espacio reservado para ilustración)

Ilustración 29: “El silencio final”.2008. Fotografía de Kurt Weston
(Fuente: www.cmp.ucr.edu consultado el 31/08/2009)

Corazones de la Edad del Silencio, su trabajo sobre el envejecimiento, gestiona el truco ingenioso de respetuosamente inspirarse en los diarios de otras personas, de reverenciarles, revelar su carne y sus secretos. La longevidad era un tema natural para un artista cuya vida propia, inevitablemente se reduciría por el SIDA. La amenaza y la decadencia era el mundo diario de Weston. Libró una dura batalla para quedarse en este mundo, por lo que no estaba dispuesto a flaquear o apartar la mirada. Sus fotografías hablaban de la realización de la pérdida, por la pérdida de su fachada. Ellas de una cierta manera enseñaban su nueva realidad. Su carne nueva y extraña.

El uso de un escáner, como cámara da a su obra un matiz de hiperrealismo e inmediatez. No hay ningún espacio entre el dispositivo de captura y el sujeto, no hay aire, no hay subterfugio, no hay escapatoria. En cambio, los detalles amplificados de la carne y tejidos están en contacto directo con la membrana de vidrio del escáner. Adecuadamente, también, según las convicciones de Weston, escáneres implican duración. No hay ningún clic del obturador. En cambio, los sujetos se enfrentan al largo y lento viaje de la barra de escáner: un extenso e indeciso momento. La carne contra el vidrio es inhumanamente vívida y detallada, pero se desvanece rápidamente en algo borroso y negro.

Kurt Weston murió en California.

L) Alice Wingwall

Las imágenes de Alice Wingwall están construidas de fotografías, pero los bloques básicos de la construcción son en realidad la memoria. Su visión viene de poner un montón de imágenes juntas, que vienen de la memoria, de muchos años de ver y analizar.

Wingwall tiene un MFA en escultura por la Universidad de Berkeley y fue directora del programa de artes del estudio y profesora de escultura en el Wellesley College en Massachusetts. Tal vez su largo descenso de décadas en la oscuridad a causa de la retinitis pigmentaria dio especial impulso al acto de recolectar el mundo a través de sus imágenes. Ahora, completamente ciega, Wingwall es la archivera de un museo de la memoria privada.

A partir de su banco de memoria visual, Wingwall construye imágenes en su mente, imaginando posibilidades. Entonces dispara su fotografía: una recopilación de

imágenes que ella no puede ver. Wingwall continúa con la internalización de los informes de las imágenes que agregan rastros de huellas de su biblioteca mental-y comienza su imagen interna de creación de lo nuevo, imaginando posibilidades. Sólo después de la combinación, reordenamiento, reinvención, es cuando Wingwall lanzará un trabajo en el mundo de los videntes. Suele decir que aunque haya perdido su vista, no ha perdido su visión, ya que esta es una construcción mental.

(espacio reservado para ilustración)

Ilustración 30: Autorretrato en San Trovaso. Fotografía de Alice Wingwall
(Fuente: www.cmp.ucr.edu consultado el 31/08/2009)

Además, Wingwall ve la fotografía como un acto político, pues para una persona ciega, hacer fotografía es una opción, un cambio radical, un movimiento político. Con sus fotografías, Wingwall apela al mundo visual, incluso sin poder verlas. Para Wingwall, la fotografía comienza en el cerebro.

Las fotografías suelen siempre tener una medida considerable, sobre el marco, como la sombra de la cámara. En las imágenes de Wingwall los objetos empujan los límites del marco, asignando su lugar a través de la casualidad y no del control. Su agrupamiento de varios compuestos de imágenes y secuencias de imágenes permite a los mismos multiplicarse y mudarse a un espacio más escultórico. En gran medida, la ceguera y la resultante libertad visual de Wingwall aumentan su predisposición natural a ir más allá del marco.

M) Ken Keen

Ken Keen celebra la historia y el misterio de los edificios de la Edad Media a través de su fotografía y su pasión por la arquitectura eclesiástica.

Comenzó a perder la vista allá por el año 2000, pero su amor por la fotografía significaba que estaba decidido a continuar tomando fotografías y tener un trabajo juzgado como todos los fotógrafos y no sólo con los discapacitados. Esta determinación significa que todavía está tomando fotografías al día de hoy con técnicas que ha desarrollado para la captura fotográfica de la arquitectura eclesiástica. Cuando la gente le pregunta por qué tomar fotografías si no puede ver, les contesta que lo hace basado en sus memorias. Que es como cuando se cierran los ojos y todavía se puede visualizar lo que hay en la memoria.

Durante al menos 10 años, Ken enfocó su fotografía en los lugares sagrados, la arquitectura sacra, como le gusta llamarlo. Su trabajo documenta la historia y registra los misterios de los edificios medievales. En su trabajo hay mucha investigación y si el edificio no tiene una historia o personajes interesantes, no lo fotografía.

(espacio reservado para ilustración)

Ilustración 31: fotografía de Ken Keen

(Fuente:http://www.rps.org/resources/downloads/Ken_Keen_Talk.pdf?phpMyAdmin=73951eafcf894d629f2009b2b7328c67 consultado el 15/03/2009)

Considera que el enfoque técnico purista, a menudo falla al poner de manifiesto el misterio o el romance de una escena o al colocarlo en su contexto histórico o cultural.

Suelen clasificarle como fotógrafo de arquitectura, aunque el propio Ken Keen lo niegue. Sale a la captura de la historia, romance y misterio que se pueden encontrar en los edificios.

Pasar el tiempo en las iglesias y abadías nunca ha sido una carrera, sino algo que le es gratificante, un reto con el que espera inspirar a otros. Nunca se ha cambiado al digital, ya sea porque él ve en su afición un arte que hace con las manos. Nunca necesitó cambiar al digital y si lo hiciera, el proceso de impresión que utiliza y que hace de su obra tan característica se perdería. Todas sus fotos son copias de contactos y están elaboradas con un proceso de impresión histórico, ya que piensa que esto parece más apropiado.

Su trabajo lo crea todo por su cuenta - eso es parte del desafío para Ken. En una entrevista para la revista Ephozine, contó que sale con dos amigos, pero ellos no toman fotos con él. Esta parte la hace por su cuenta. No necesita ninguna ayuda ya que, al final del día, eso es lo que hace que la experiencia sea satisfactoria. Le gusta ir por su propia cuenta, así las personas pueden seguir por su camino. Le lleva un tiempo organizar las cosas y cuando está trabajando en un edificio oscuro, las exposiciones pueden ser de media hora a una hora de duración. Es una vida tranquila y solitaria y le encanta. *Hago fotografías porque me gusta. El hecho de que las personas le gusten y sientan mi trabajo es especialmente bueno, pero lo hago principalmente por el placer que me proporcionan*⁴⁷. Ken entra en un edificio, tiene una sensación con relación al lugar y se pone a trabajar en la creación de su escena. Él tiene muchas técnicas elaboradas que le ayudan en el desarrollo de su trabajo. En una de las cuales utiliza dos pequeñas luces que coloca en cada extremo de la escena que desea fotografiar. Cuando mira hacia ellas (Ken puede ver la luz y las sombras) sabe que lo que está detrás y entre las dos luces estará en la escena.

⁴⁷ Traducido de: "I make pictures because I enjoy it, the fact that people like them and feel my work is distinguished is of course nice but I mainly do it because of the pleasure it gives me."

(espacio reservado para ilustración)

Ilustración 32: La cámara Gandolfi

(Fuente: www.teamworkphoto.com consultado el 15/03/2009)

Así como toma fotografías interesantes, Ken también da a su obra títulos de interés para ayudar al espectador a entender aproximadamente de lo que trata la imagen. “Fuera de la oscuridad”, por ejemplo, es el título de una charla que mantuvo y el nombre viene del primer capítulo del Génesis. Es una referencia a la arquitectura eclesiástica después de la edad oscura, y a sus propios esfuerzos para superar los daños a la vista y a las impresiones que no se producen en la oscuridad, pero sí en el sol.

Para mantenerse con el tema del romance y la historia, Ken utiliza una cámara Gandolfi hecha en madera de caoba y bronce. Algo que es de admirar, así como la utilización de una cámara que al final es perfecta para reflejar los sentimientos de Ken

con relación a la fotografía. El trabajo que ha realizado con la Gandolfi le ha llevado a obtener varios galardones, uno de los cuales procedían de la Royal Photographic Society y otro de la Disabled Photographers Society.

Ken Keen es miembro de “Il Laboratorio”, formado por un pequeño grupo que adopta un enfoque alternativo a la fotografía. Considera que sus imágenes no son sólo una cuestión de técnica, sino que son un conjunto de "visión", sensibilidad creativa y estética y artesanía. Otro aspecto de su planteamiento es que su vista y la percepción del contraste son muy limitadas. No es partidario de que muchos fotógrafos traten de retocar las fotografías para incluir los detalles de menor importancia en los rincones más oscuros de una imagen, ya que eso no es lo que los fotógrafos pueden ver en el momento de la toma. Según Keen, los detalles incluidos en la revelación, perjudican a la imagen como imagen, ya que eliminan el misterio y el romance.

N) Jason DeCamillis

Jason Michal DeCamillis es un aficionado de la fotografía desde la primera infancia. A los 6 años de edad, cuando le diagnosticaron con retinitis pigmentaria, hace un esfuerzo diario por no desistir y luchar por lo que le gusta. Es músico, productor e ingeniero de grabación.

Empezó a fotografiar como una manera de evadirse y luego el amor por la fotografía empezó, poco a poco, a consumirle más tiempo. Hoy en día, es difícil que salga de casa sin llevar al menos una de sus cámaras.

(espacio reservado para ilustración)

Ilustración 33: Fotografía de Jason DeCamillis

(Fuente: <http://www.thephotographers.com/photographers/inspirational-blind-photographers-and-their-portfolios/> consultado el 02/05/2011)

O) Craig Royal

Portador de una atrofia óptica congénita, Craig Royal es legalmente ciego desde el nacimiento. Tuvo la visión parcialmente corregida hasta 1992, hasta que su visión se deterioró considerablemente debido a un punto ciego blanco que empezó a desarrollarse en el centro del campo visual de los dos ojos, lo que le añade un elemento surrealista. La visión periférica es borrosa y no es capaz de ver detalles.

Desde su adolescencia, la creatividad fue un importante impulso en su vida. Se licenció en Bellas Artes por la Virginia Commonwealth University en 1982. Hacía diseño de muebles de madera. El año siguiente, fue galardonado con una beca de profesionales ofrecida por el Museo de Bellas Artes de Virginia. Participó en

innmerables exposiciones en galerías, se dedicó a hacer escultura en piedras y a utilizar técnicas mixtas.

(espacio reservado para ilustración)

Ilustración 34: “Persona” Fotografía de Craig Royal

(Fuente: <http://blog.blindphotographers.org/craig-royal-featured-photographer/> consultado el 02/05/2011)

Empezó a interesarse por la fotografía en 2007 movido por las propias frustraciones derivadas de la discapacidad visual. Puesto que ya no tenía paciencia y concentración para otras artes, tomó la decisión de trabajar en dos dimensiones. Los resultados más inmediatos de la fotografía fueron un fuerte atractivo para que empezara a dedicarse a tomar fotografías. Fue una experiencia liberadora, porque ahora ya no necesitaba confiar en sus ojos, sino en la cámara. Suele utilizar una Nikon D90 y

programas de edición como el Photoshop para manipular sus imágenes. Para poder ver en la pantalla del ordenador, utiliza un telescopio de 4x montado de manera similar a la que los cirujanos utilizan para hacer operaciones.

Expresa su realidad visual a través de un arte visual y utiliza la fotografía como una manera de intentar entender lo que está en su entorno, pese a la fotografía ser un medio que le permite ver las cosas después de que hubieran ocurrido. Así mismo, esta posibilidad desempeña un papel fundamental en la elección de lo que va a ser fotografiado. Al tener la vista muy débil, no le atrae hacer fotografías de paisajes, por ejemplo, sin embargo tiene múltiples intereses en cuanto al tema de sus fotografías. Le interesa la arquitectura, los objetos, la naturaleza y su potencial para una perspectiva filosófica sobre la condición humana. Su tema preferido es el agua. Especialmente, lo que está reflejado en el agua. Empezó a hacer fotografías con velocidad de obturación lenta de las reflexiones en el agua, de esa manera, el movimiento del agua y de la luz hace que las formas se expandan y tomen una apariencia tridimensional. Hay un lugar donde le gusta ir y hacer una serie de fotografías. Luego, las sube al ordenador y las mira, intentado encontrar alguna que le llame la atención, como ocurrió en la foto “Persona”, en la que asoció los reflejos en el agua a caras y perfiles de personas. Si cree que es necesario, manipula las imágenes para hacerlo más evidente.

Ve las fotografías muy de cerca y considera que la fotografía es como una ayuda visual.

P) Kyle Jones

Kyle Jones vive en Seattle, es programador de ordenadores y fotógrafo. Le gusta la música, las matemáticas, la ciencia y las escenas callejeras. Se autodefine como un fotógrafo de la calle: le gusta fotografiar personas en lugares públicos.

Su primer contacto con la fotografía se dio porque su padre era un aficionado de este arte. Se quedaba fascinado con los logros de su padre, sin embargo eso sucedió cuando todavía no existían las cámaras autofocus y siempre que intentaba fotografiar le resultaba imposible conseguir enfocar debido al glaucoma que le había dejado con bajísima visión en los dos ojos. Nunca ha podido ver detalles. Con la dificultad en enfocar, nunca se había involucrado con la fotografía, aunque nunca perdió el interés por ella. Luego surgieron las cámaras con autoenfoco y después las digitales. Mientras tanto se había construido una carrera como analista de sistemas e informático, pero con las nuevas tecnologías se animó a empezar.

Se inclina hacia las composiciones más sencillas, puesto que lo que sus ojos pueden identificar rápidamente son las formas grandes. Las escenas con muchos elementos le confunden. Como no puede ver los detalles, se fija en el lenguaje corporal y su experiencia en adivinar qué están haciendo en la escena o cómo las personas se relacionan entre sí. A veces funciona, otras veces no. Utiliza una Canon Réflex, y casi nunca utiliza el flash. Prefiere tener un equipo versátil, sin muchas complicaciones para fotografiar en las calles.

Practicó el manejo de la cámara para poder tomar fotografías en situaciones en las que si pusiera la cámara en el ojo, seguramente afectaría la actitud de las personas fotografiadas. Cuando utiliza el gran angular, deja que el autoenfoco actúe y así puede ser rápido al tomar las fotos.

Como un favor a los demás, algunas veces hizo fotografías de eventos, sin embargo, lo que le emociona de verdad es producir fotografías como arte visual, imágenes que sean interesantes y capaces de hacer pensar. No le gusta hacer fotos documentales. Lo que le encanta es ser creativo y sacar lo mejor de su visión artística.

(espacio reservado para ilustración)

Ilustración 35: Fotografía de Kyle Jones

(Fuente: <http://blog.blindphotographers.org/kyle-jones/> consultado el 02/05/2011)

Kyle Jones siempre ha visto el mundo de la misma manera, es decir, que desde que nació, su vista no ha empeorado, sino se ha mantenido estable dentro de su capacidad. Sabe que las otras personas pueden ver lo que sus ojos no son capaces de descifrar, pero al haber percibido el mundo siempre del mismo modo no es capaz de imaginar cómo sería ver de manera distinta. No es que su manera de ver sea mejor o peor, sencillamente es diferente y, por ser así, cree que sus fotografías son una extensión de esta diferencia en aprehender las informaciones acerca del mundo.

La ilustración muestra un díptico en el que Kyle Jones estaba parado en la acera de enfrente a la escena y tenía la intención de fotografiar la expresión de las personas mientras esperaban para cruzar la calle. Había hecho la primera fotografía y, al notar que alguna cosa se había movido, tomó la segunda fotografía.

Q) Amy Hildebrand

La fotógrafa estadounidense Amy Hildebrand nació ciega en Cincinnati, Ohio, hace 27 años. La discapacidad visual de Hildebrand es consecuencia de su albinismo. Empezó a usar lentillas a los 5 meses y a los ocho comenzó a ver sombras en el suelo. Era capaz de ver formas de objetos como un sofá, pero no podía saber de qué tipo era la tela. A los 17 años hizo un tratamiento que le permitió recuperar parcialmente la visión y pudo distinguir algunos colores, formas y sombras. En la ocasión estaba tratando de elegir lo que iba a estudiar en la universidad. Pese a su situación, eligió la fotografía. Afortunadamente, tuvo maestros muy alentadores quienes dieron una crítica honesta acerca de su trabajo. Empezó un proyecto que se centraba en las primeras etapas de su vida, donde se acordaba de colores vivos y formas y se llevó un premio de fotografía en DAAP. Empezó a usar la cámara fotográfica como su ojo, para poder enseñar a la gente exactamente qué estaba viendo. Era muy tímida y tomar fotografías le permitía expresarse sin tener que abrir la boca. Estaba obsesionada con la toma fotográfica para documentar cosas que podría olvidar.

Se graduó en 2007 y desde 2009 desarrolla un proyecto personal que consiste en tomar una foto al día durante mil días. Las fotos están publicadas en su blog *With Little Sound* (Con poco sonido), el título se refiere al hecho de que su trabajo debe hablar por sí. Por esta razón, sólo escribe en el blog cada 30 días. Le gusta documentar el cotidiano y uno de los temas recurrentes en la fotografía de Hildebrand son los niños, sobre todo, sus hijos. Considera que su estilo es una fusión de la fotografía documental y la fantasía.

(espacio reservado para ilustración)

Ilustración 36: Día 951 - fotografía de Amy Hildebrand
(Fuente: <http://www.withlittlesound.blogspot.com> consultado el 05/04/2012)

La foto “Día 951” es parte del proyecto With Little Sound y, como muchas de sus fotografías, está cargada de colores, luces, sobras e imágenes borrosas, como un sueño que tiene las huellas de la realidad visto a través de un tipo de cristal.

En entrevista concedida a Rachel Devine (2012), declara: *No creo que soy especial o diferente a cualquier otra persona por ahí, yo sólo soy una mujer que trata de documentar su vida para ella y para cualquier persona que tenga curiosidad por ver lo que puede ser vivir con los ojos.*⁴⁸

La fotografía se convirtió en su forma de conectarse con su pasado y compartirlo con los demás. Decidió establecer una meta simple para cada día, algo que durara por un largo periodo de tiempo, lento y constante. En With Little Sound, busca encontrar la belleza en cada día, en situaciones normales, en ocasiones alegres y tristes. De hecho, a lo largo de este proyecto, fue testigo de la muerte de su suegro, diagnosticado con cáncer terminal.

En entrevista concedida a Amy Scalia (2011), comenta:

*Me abrazo a lo que no puedo ver y trato de transmitir mi visión personal a través de mi trabajo. Cuando se trata de trabajo comercial, aunque eso es una historia completamente diferente! Afortunadamente, hay algunas opciones de configuración, como el enfoque automático, que dependo en gran medida, pero aparte de eso no me siento como si tuviera algún problema. Me he acostumbrado tanto a trabajar con la cámara que, literalmente, puedo hacerlo con los ojos vendados.*⁴⁹

⁴⁸ Traducido de “I don’t think I’m special, or different than any other person out there, I’m just a woman trying to document her life for herself and for anyone who is curious to see what it might be like to live with her eyes.”

⁴⁹ Traducido de “I embrace what I can’t see and try to convey my personal vision through my work. When it comes to commercial work though that’s a completely different story! Thankfully there are a few settings, like auto focus, that I rely heavily on, but other than that I don’t feel like I have any problems. I have become so accustomed to working with the camera that I can literally do it blindfolded.”

Entre muchos proyectos, hace fotografías de bodas y mantiene, junto a su marido, una oficina de fotografía.

A lo largo de su vida, a menudo la gente le pedía que explicara lo que veía, lo que le resultaba complicado puesto que no tenía manera de compararlo con lo que el ojo normal ve. Sin embargo, con la fotografía, puede editar el material creado para que se parezca lo más posible a lo que ve. Suele utilizar una Canon 5D Mark II y recientemente adquirió una Polaroid 600SE. Además, utiliza filtros Cokin, geles o cualquier otra cosa que le parezca interesante para crear efectos en sus fotografías.

2.5.3.2.2 De América Central

A) Eladio Reyes

Nacido en La Habana, Cuba, Eladio Reyes perdió la vista cuando tenía 16 años, tras recibir un fuerte choque con un contrincante jugando a fútbol en su ciudad natal. Siempre derrochando optimismo, este escritor y fotógrafo consiguió hacer de ese hecho además de un reto a vencer, una forma de supervivencia. Desde entonces, siempre saludaba con un “Buenas noches”, aunque fuese de día.

Cuando se trataba de hacer fotografías, el objetivo de su cámara agudizaba sus otros sentidos y le aseguraba que era capaz de ver. Pese a la ceguera, su trabajo no tiene nada que envidiar al de cualquier reportero. La complicidad de la cámara, el oído, el tacto y la paciencia le permitían retratar el mundo que apenas podía contemplar sin ver.

En 2006 expuso una serie de 20 fotografías realizadas en su mayoría en Cuba. El evento ocurrió en la Casa de Cultura de Mieres, Asturias. La exposición se titulaba ‘Luz oscura’ y el proyecto incluía también una proyección y posterior charla de los documentales “*La Luz de los Sentidos*” y “*Llanto de Otros Pueblos*“, ambos con participación del fotógrafo cubano. Después impartió el taller “*Apreciación de la Fotografía a partir de Cuatro Sentidos*“, desarrollado en un aula a oscuras.

(espacio reservado para ilustración)

Ilustración 37: “El Rapsoda Cubano” (2006) Fotografía de Eladio Reyes

(Fuente: http://www.elpais.com/articulo/portada/Disparos/tinieblas/elpeputec/20060416elpepspor_12/Tes
consultado el 07/07/2009)

Por las mañanas, Eladio creaba; por las tardes, paseaba por el Malecón; y por las noches, tertulia y cante con amigos. Su primera exposición fotográfica la realizó en el año 1993 en un pabellón cubano.

Aunque ya no veía nada, miraba a través del visor cuando fotografiaba y hablaba con las personas antes de hacerles una foto. Decía que palpar valía más que tocar, saborear más que gustar, escuchar más que oír y meditar más que pensar. Eso, de cierta manera, resumía su filosofía personal sobre su trabajo.

Eladio calculaba las sombras por el contacto de los rayos solares en su cara y se orientaba por el sonido de las acciones que retrataba. Decía que nada podría ser más profundo que el vientre de una madre, que es oscuro, pero el mundo era injusto con la oscuridad. Por si fuera poco, Eladio Reyes también pintaba, esculpía y escribía guiones para el cine y el teatro.

Eladio Reyes murió el 23 de Febrero de 2009.

2.5.3.2.3 De Sudamérica

A) Teco Barbero

El brasileño Antonio Walter Barbero, conocido como Teco Barbero, es ciego desde el nacimiento. Tiene 29 años, habla portugués, italiano, español, francés e inglés y entiende un poco el alemán. Además, es periodista licenciado en 2004 por la Universidad de Sorocaba (Uniso) y trabaja como editor de textos en el periódico interno de la Facultad de Ingeniería de Sorocaba. Tiene un 5% de visión, lo que le permite ver las cosas que están muy cerca, aunque sin muchos detalles. Relata en su blog, por ejemplo, que para poder leer un periódico tiene que acercarse tanto a él, que a veces las personas piensan que está llorando con la cabeza apoyada sobre la mesa. Puede

distinguir colores, tamaños, algunas formas. Cuando pequeño, quería ir a Disney, pero la experiencia resultó bastante traumática: el exceso de información visual, colores, formas, gente acabó por bloquearle y después de eso ya no conseguía escribir en las líneas de los cuadernos, cosa que conseguía hacer antes del viaje, además de haberle generado problemas con el inglés. Por esa razón llegó a odiar los Estados Unidos. Sin embargo, Teco siempre fue estimulado e incentivado por su familia a ser independiente, lo que le facilitó superar el trauma y el saber moverse por el mundo. Después del incidente con Disney, viajó a varios países e, incluso, uno de los viajes lo hizo solo.

(espacio reservado para ilustración)

Ilustración 38: Fotografía de Teco Barbero

(Fuente: <http://achodigno.com.br/blog/?tag=teco-barbero> consultado el 04/04/2011)

Su contacto con la fotografía se dio en 2002, por una invitación hecha por Werington Kermes, periodista y fotógrafo. Werington había estado en contacto con Evgen Bavcar y pensó que si él conseguía fotografiar, podría enseñar a otros ciegos a hacer fotografías también. Para la ocasión, decidió dar un curso de fotografía para un grupo de 12 invidentes, apoyado por la *Associação Sorocabana de Atividades para Deficientes Visuais*⁵⁰ y le invitó a Teco a participar. En el comienzo, Teco no estaba muy seguro de si merecería la pena, sin embargo, cambió de idea cuando una amiga le

⁵⁰ Asociación Sorocabana de Actividades para Discapacitados Visuales

dijo que Werington era un excelente profesional. Le encantó la idea de que allí no buscarían “la mejor foto”, sino la fotografía como una intención de inclusión social. En su blog, Teco Barbero explica cómo lo hacían:

*Hacíamos las fotos a nuestra manera, de lo que conseguíamos “ver” con nuestras manos, oídos, en fin, percibir lo que estaba en nuestro entorno utilizando los otros sentidos. Es esa la idea. La gente me pregunta cómo hago fotos... Uso todos los sentidos que están a mi disposición.*⁵¹

En 2003, Teco participó de un evento artístico para dar visibilidad a artistas portadores de discapacidades, en la ciudad de Belo Horizonte. En este evento, Teco pudo entrevistar al fotógrafo ciego Evgen Bavcar. El contacto con el maestro le hizo reflexionar sobre el tema de la inclusión a través de la fotografía. Escribió en su blog:

*A partir de este momento, la fotografía me iba gustando cada vez más. Vi que era un medio de incluirme, incluso en la sociedad de las personas portadores de discapacidades, puesto que fui creado fuera de ella: un 99% de las personas alrededor de mí no tienen discapacidades. En la escuela no había nadie y en la facultad, tampoco. Menos aún discapacitados visuales. Toda mi vida fue así.*⁵²

El gran cambio en la carrera de fotógrafo de Teco Barbero, se dio en 2009, cuando firmó las fotografías para una campaña publicitaria internacional para la ADD⁵³ en la que el slogan era “Un discapacitado puede hacer mucho más de lo que usted piensa. Prueba de esto es que esta fotografía ha sido tomada por un ciego”. La campaña

⁵¹ Traducido de “A gente fazia as fotos do nosso jeito, do que conseguíamos “ver” com as mãos, com os ouvidos, enfim, perceber o que estava à nossa volta usando os outros sentidos, é essa a ideia. As pessoas me perguntam como faço fotos... Eu uso todos os sentidos que estão à minha disposição.”

⁵² Traducido de “a partir daí fui gostando cada vez mais de fotografia, vi que era um meio de me incluir, até mesmo na sociedade das pessoas com deficiência, pois eu fui criado fora dela; 99% das pessoas ao meu redor não têm deficiência. No meu colégio não tinha ninguém, na faculdade também não... Ainda mais deficiente visual. A minha vida toda foi assim.”

⁵³ Asociación de Deportistas Discapacitados

estaba compuesta de las fotografías (ilustración 35) y de un video que enseñaba a Teco fotografiando a otros discapacitados. A partir de este momento Teco pasó a ser reconocido como fotógrafo profesional. Suele publicar trabajos en revistas brasileñas, además de dedicarse a la fotografía produciendo su obra personal. También ha sido invitado a dar conferencias en distintas ocasiones, donde habló de su historia personal y su trayectoria como fotógrafo y también ha dado clases de fotografía.

B) Javier Alejandro Darquea

El artista multifacético ecuatoriano Javier Alejandro Darquea, desde niño se dedicó a varias asignaturas artísticas, sobre todo la pintura y la música. Empezó a perder la vista cuando, en la escuela, terminó con una novia a la cual amaba mucho. Sus problemas emocionales le causaron una deterioración visual hasta el punto de perder completamente la vista en el ojo izquierdo. Con el derecho ve solamente sombras. Pese a la ceguera, siguió con las artes, dedicándose a la pintura, la música, la escritura y la fotografía.

Cuando veía, hacía pinturas del surrealismo oscuro: colores fríos, escenas trágicas y tenebrosas sobre fondos negros. Curiosamente, sus pinturas, ahora están llenas de color. También compuso cerca de 50 canciones después de haberse quedado ciego. En ellas, refleja toda una gama de sentimientos que van desde la melancolía a la pasión por vivir la vida con plenitud.

Ya ciego, su obra fue galardonada varias veces. En 1994 fue premiado en el Concurso Nacional de Pintura Fasinarum Guayaquil. Luego, en 1996, recibió el Diploma de reconocimiento al mérito artístico de la Embajada de los Estados de América, el Trofeo al Talento Poético –El amor en escena Radio Mundial HCJB – Quito, 2008. También fue el representante de Ecuador en la exhibición Mundial de Pintura (Libertad de expresión) en Washington DC, en 1994. Como fotógrafo ha realizado dos

exposiciones. La primera fue en septiembre de 2010, en Morona Santiago. La segunda fue en noviembre del mismo año en el vestíbulo de Casona de la Casa de la Cultura en Quito. Para la ocasión, expuso 7 cuadros y 20 fotografías en una muestra llamada “Más allá de los sueños”. La exposición, fue parte del proyecto “Los Colores de la Oscuridad” en el que se enseñó el arte de la fotografía a personas ciegas, realizado por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales y la estudiante boliviana Violeta Montellanos. En virtud de su importancia, el proyecto Los Colores de la Oscuridad tuvo el aval y el auspicio de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, la Dirección Provincial de Educación de Pichincha, la Secretaría Metropolitana de Cultura y el Gobierno de la Provincia de Pichincha.

(espacio reservado para ilustración)

Ilustración 39: Fotografía de Javier Alejandro Darquea

(Fuente: <http://www.ahoraenquito.com/fotografia/1392-artistajavier-darque-presenta-su-exposicion-mas-alla-de-los-suenos.html> consultado el 19/03/2011)

Para fotografiar, Darquea suele preguntar cómo está dispuesta la luz, toca el objetivo de la cámara y cuando siente que el momento ha llegado, dispara.

Para él, la única discapacidad que puede impedir alcanzar los sueños es la discapacidad de la voluntad.

2.5.3.3 Fotógrafos ciegos africanos

A) Fernando Camuaso Segundo

Fernando Camuaso Segundo nació en 1983 en Luanda, Angola, con la vista perfecta. Contrajo el sarampión, a los 3 años de edad. Por consecuencia de esta enfermedad, a los 4 estaba completamente ciego. No consigue acordarse de nada antes de los 4 años: del poco tiempo que pudo ver, no quedó ninguna memoria visual, pero sabe distinguir cuando hay sol, siente la luz, la claridad y la neblina.

Atribuye la ceguera a una negligencia médica, puesto que fue al hospital y no recibió un tratamiento adecuado.

Sintió los horrores de la guerra civil en Angola y se trasladó a Brasil en 2000 donde obtuvo una beca en la Universidad Unisul, en Santa Catarina para estudiar periodismo. Reside en Florianópolis, Brasil desde hace 11 años debido a un programa de intercambio cultural entre Angola y los países de habla portuguesa. Dejó Angola, que atravesó un largo período de guerra civil en búsqueda de mejores condiciones de salud y de educación. Quería tener una graduación y Angola no estaba preparada para atender las necesidades de los deficientes visuales en las escuelas y menos aún en el mercado de trabajo. Aunque siempre le gustó aparecer en fotografías, empezó a interesarse por la fotografía –como fotógrafo- en la facultad de periodismo, en las asignaturas de Introducción a la Fotografía y Fotoperiodismo. Trabaja con masaje y reflexología y presenta un programa de radio, sin embargo, su actividad principal es la fotografía.

(espacio reservado para ilustración)

Ilustración 40: Fotografía de Fernando Camuaso Segundo

(Fuente: fotos.uol.com.br/materia.asp?id_materia=4008# consultado el 12/07/2009)

Expuso sus fotografías en la propia Universidad, bajo el título de Photo Gráfos. El trabajo surgió como proyecto de la disciplina Introducción a la Fotografía, bajo la orientación de su profesora Marina Moros y fue el propio Fernando quien las reveló con la ayuda de una asistente.

Sus fotos son construidas a partir del volumen sonoro y del volumen de las luces que consigue distinguir. Fernando encuadra a partir de la descripción del otro.

El nombre, Fernando Segundo, se hace necesario en una cultura en la que el primer Fernando es su tío. A Fernando Camuaso Segundo le gusta ser llamado Fernando Davaidade, que en portugués significa “de la vanidad” y siempre pide que le fotografíen. La fotografía, de hecho, mejora su autoestima.

2.5.3.4 Fotógrafos ciegos asiáticos

A) Toun Ishii

El japonés Toun Ishii, nacido en 1943 en Hiro-shi, Tokyo se hizo fotógrafo, pese a haber estudiado Administración de Empresas en la Universidad Hosei. La fotografía llegó hasta él por las manos de un empleado de su padre -que trabajaba con venta de pescados al por mayor-, pero fue quien le enseñó a fotografiar. Su primera cámara fotográfica, se la regalaron cuando tenía 12 años de edad. Hasta este momento Toun Ishii podía ver perfectamente. Sin embargo, una fuerte gripe acabó por dejarle ciego. En realidad, la causa de la ceguera fue una intoxicación generada por una medicina que le fue suministrada. La medicación acabó por fastidiar la membrana mucosa de sus ojos y a los 19 años Toun empezó a tener problemas visuales. Todavía no estaba completamente ciego, pero las imágenes las veía distorsionadas y su vista se nubló. Fue más o menos en esa época que se casó, tuvo 3 hijos y abrió un supermercado. Fotografiaba paisajes de distintos lugares en Japón, hasta que, a partir del año 1975 empezó a dedicarse casi exclusivamente a tomar fotos del monte Fuji. Su pasión por el Fuji era tanta que llegó a cambiar su residencia a la ciudad Fujinomiya-shi, Shizuoka, para poder estar más cerca a la montaña que consideraba encantada y así poder fotografiarla con mayor frecuencia. Eligió la luz que, incidiendo sobre la montaña, más le emocionaba –al suroeste del monte Fuji- y allí montó su espacio de trabajo: el Atelier Toun.

Su vista empeoró súbitamente cuando tenía 39 años y, en esta ocasión tuvo que someterse a una serie de cirugías para intentar recuperarla. Acabaron perdiendo la tienda, puesto que su mujer tenía que acompañarle todo el tiempo y no pudo dedicarse al supermercado. Deprimido y desesperado, pensó en suicidarse en un lago. Sin embargo, al mirar el entorno, el paisaje le recordaba el monte Fuji y, emocionado, desistió. Este fue un punto de inflexión en su vida y a partir de este momento decidió fotografiarlo desde distintos ángulos y con diferentes condiciones de iluminación. Y así

lo hizo durante seis años, todos los días, siempre acompañado de Katuko, su esposa, que le ayudaba a tomar las fotos. Verificaba la exposición, según las instrucciones que le daba su marido y él decidía la velocidad del obturador. Luego las veía a través de una potente lupa.

(espacio reservado para ilustración)

Ilustración 41: Fotografía de Toun Ishii

(Fuente: <http://www.forumfoto.org.br/pt/2010/08/fotografia-alem-da-arte-visual/> consultado el 02/04/2011)

La primera exposición de fotografías de Toun Ishii fue un éxito rotundo: cerca de 70.000 personas por semana iban a ver su obra en Tokio. Tenía 45 años y en este

momento empezaba su carrera como fotógrafo profesional. Sin embargo, su vista fue empeorando radicalmente hasta que abandonó la fotografía. Trabajó como granjero y empezó a dedicarse al cultivo de rosas en un campo prestado por un amigo. Luego, la compañía de Eileen, una perra adiestrada, le ayudó a recuperar la autoconfianza y se puso a fotografiar nuevamente. Volvió al Monte Fuji y, orientado por sus recuerdos visuales, el canto de los pájaros, el olor de las flores, el viento y la humedad del aire, tenía referencias suficientes para fotografiarlo. Conoció caminos recorridos por samuráis y peregrinos y registró la diversidad de opciones que la naturaleza del lugar ofrece a la fotografía: los bosques, el agua, las piedras.

En cada una de sus fotografías de la montaña, está grabada la gratitud que tiene Toun Ishii por ella y su trabajo tiene la intención de preservar y defender esta obra de la naturaleza, muy frecuentada por otros fotógrafos que van hacia ella para luego producir postales y calendarios.

Considera que su cámara fotográfica viene siendo, por muchos años, sus ojos mecánicos.

Publicó una serie de libros con este tema: *Mount Fuji*⁵⁴, *Heart of the Mountain, Heart of the flower*⁵⁵; *Fuji-san: Enchanting Mountain*⁵⁶, *A Hundred New Japanese Scenes*⁵⁷, *Mount Fuji and me*⁵⁸.

⁵⁴ Monte Fuji

⁵⁵ Corazón de la montaña, corazón de la flor

⁵⁶ Fuji-San: Montaña Encantada

⁵⁷ Cientos de nuevas escenas japonesas

⁵⁸ Monte Fuji y yo

3. Diseño de la investigación

3.1 El objeto formal

El proyecto de investigación *Mirar sin ver: una mirada de cerca a las relaciones entre la fotografía y la ceguera* es un estudio sobre las posibilidades de mirar sin utilizar la visión física y un acercamiento a las conexiones entre el acto de fotografiar y la invidencia.

Al mirar de cerca, la investigadora, que es fotógrafa, se dispone a experimentar, en su propia piel, las sensaciones asociadas a la falta del sentido de la vista sometándose a momentos de ceguera temporal al vendar los ojos para acompañar a sus compañeros de profesión en una toma fotográfica. De manera inversa, se dispone como fotógrafa para un grupo de fotógrafos que suele utilizar la fotografía como medio de expresión artística, impedidos de ver temporalmente, provocando en ellos un deseo de imagen y ofreciéndoles informaciones para que se puedan apropiar de una realidad inaccesible creando imágenes mentales y reproduciéndolas a través de un dibujo. Este involucramiento directo en los experimentos confirma la sensación de intimidad entre la investigadora, la fotografía y la ceguera.

3.2 Preguntas de la investigación

¿Los fotógrafos videntes somos capaces de formar imágenes mentales de una nueva situación real si sometidos a una situación de ceguera temporal?

En caso afirmativo, ¿son estas imágenes semejantes a la fuente original?

¿Existen factores que influyen en su capacidad de percepción cuando sometidos a la ceguera temporal?

3.3 Objetivos

- Demostrar la capacidad de percepción de un instante fotográfico de un grupo de fotógrafos videntes sometidos a una situación de ceguera temporal.
- Proponer a la palabra como inductor del material pictórico.
- Indagar sobre los diferentes elementos que se dan en la percepción no visual, pero que de alguna manera aparezcan como elementos de referencia para la creación de imágenes mentales.
- Producir dibujos donde, de manera individual, los fotógrafos intenten representar una situación descrita verbalmente y explorada a través de otros sentidos diferentes al de la visión y registrada a través de una fotografía.
- Comparar los dibujos con la fotografía hecha.
- Investigar los grados de semejanza, proporción y color de los dibujos con relación a las fotografías producidas.

3.4 Hipótesis

1. Los fotógrafos ciegos y los fotógrafos videntes sometidos a una situación de ceguera temporal, son capaces de crear imágenes mentales correspondientes a una imagen de la realidad.
2. Existen relaciones miméticas entre la imagen de la realidad y las percepciones de los fotógrafos invidentes y los videntes a través de distintas fuentes de experiencia (ya sea a través de descripción verbal o manipulación táctil).
3. Los fotógrafos videntes con competencias para expresarse a través del dibujo son capaces de hacer una representación pictórica mimética, ausente el objeto visual de la fuente, que responda a sus imágenes mentales, cuando ni la fotografía generada ni el objeto fotografiado están presentes, y la información ha sido obtenida a través de la descripción o de la manipulación táctil.
4. Los fotógrafos invidentes son capaces de hacer una representación fotográfica mimética, ausente el objeto visual de la fuente, que responda a sus imágenes mentales, cuando ni la fotografía generada ni el objeto fotografiado están presentes y la información ha sido obtenida a través de la descripción.
5. Los dibujos de los fotógrafos videntes y las fotografías de los fotógrafos ciegos que representan sus imágenes mentales se parecen a la fotografía hecha, en cuanto a la apariencia, la proporción y los colores del objeto fotografiado.

3.5 Técnicas metodológicas (los experimentos)

El método empleado será inductivo, asociado este a la investigación cualitativa. Esta metodología, tiene como objetivo la descripción de las cualidades referentes a un fenómeno, es decir, busca un concepto que pueda representar una parte de la realidad. No se trata de medir en qué grado una cierta cualidad se encuentra en un determinado acontecimiento dado, tampoco de probar. El objetivo es descubrir tantas cualidades como sea posible. La investigación cualitativa es inductiva: por considerar el fenómeno como un todo, tiene una perspectiva holística. Se basa en estudios en pequeña escala que no representan la totalidad, sino a sí mismos. Hace énfasis en la validez de las investigaciones a través de la proximidad a la realidad empírica que ofrece esta metodología. No tiene reglas de procedimiento y no suele probar teorías o hipótesis. Es, sobre todo, un método de generar teorías e hipótesis. El método de recogida de datos no se suele especificar previamente. Las variables no suelen ser susceptibles de medición y tampoco quedan definidas operativamente. El fundamento está en la intuición. La investigación es de naturaleza evolutiva, flexible y recursiva. En general, no hace posible un análisis estadístico. Se pueden agregar hallazgos que no estaban previstos. En una investigación cualitativa, los investigadores participan del proceso a través de la interacción con los sujetos que estudian, es el instrumento de medida. Analizan y comprenden a los sujetos y fenómenos desde la perspectiva de los propios sujetos y fenómenos: debe eliminar o apartar sus prejuicios y creencias. Cuando el investigador se incluye en el grupo, hecho o fenómeno observado, para obtener los datos y para conseguir la información "desde adentro", se dice que la observación es participante.

La investigación cualitativa trata de identificar la naturaleza profunda de las realidades, su sistema de relaciones y su estructura dinámica. Es decir, haremos registros narrativos de los fenómenos estudiados mediante técnicas como la observación participante y entrevistas, estructuradas y no estructuradas.

También serán estudiadas las biografías y obras de fotógrafos ciegos de distintas nacionalidades y distintos grados de ceguera.

En su parte más práctica, se harán 4 experimentos. En el primer experimento, un grupo de 10 fotógrafos hará individualmente una fotografía con tema y técnica libres mientras la investigadora les acompañará con una venda en los ojos. Posteriormente, sin haber visto la fotografía, intentará reproducirla a través de un dibujo basada en las sensaciones y percepciones no visuales adquiridas en el proceso de la toma fotográfica. En el segundo, el proceso será al revés, o sea, será la propia investigadora la que hará una fotografía para un grupo de 10 fotógrafos que tengan nociones de dibujo, que llevarán una venda en los ojos y posteriormente también basados en la descripción de la fotografía y en percepciones adquiridas a través de otros sentidos, intentarán reproducirla sin haberla visto.

El tercer experimento se asemeja al primero, a no ser por el hecho de que en esta fase, los fotógrafos colaboradores serán 6 fotógrafos ciegos.

En el cuarto experimento, los fotógrafos colaboradores serán 2 fotógrafos ciegos, que en vez de un dibujo, harán fotografías para representar la fotografía descrita.

Los fotógrafos deberán hacer descripciones verbales acerca de su fotografía intentando ofrecer la más grande cantidad de detalles posible y permitir que los fotógrafos vendados puedan tocar, si posible, los objetos fotografiados.

Compararemos los dibujos de los experimentos 1, 2 y 3 y las fotografías del experimento número 4, a las fotografías de referencia, con ánimo de investigar si hay semejanzas significativas entre cada fotografía hecha y su respectiva representación pictórica o fotográfica. No será considerado el estilo de cada dibujo, sino sus calidades de proporción, detalles de las imágenes y representación de los colores.

3.5.1 Estudios de caso: fotógrafos ciegos

La investigadora hará estudios de caso, llevando a cabo una entrevista científica en profundidad de carácter semiestructural con 10 fotógrafos ciegos de distintas nacionalidades y distintos grados de ceguera.

Pese a la diferencia de la causa y de los grados de ceguera de los fotógrafos elegidos para los estudios de caso, todos convergen en un punto: todos han podido ver un día, aunque esta visión no haya sido perfecta.

3.5.1.1 Metodología de las encuestas

En las entrevistas a los fotógrafos ciegos, la investigadora les solicitará que hablen sobre los siguientes temas:

- a) Cómo y por qué empezó a fotografiar.
- b) Cuándo ha aprendido a fotografiar - antes o después de haberse quedado ciego.
- c) Por qué fotografía.
- d) Si tiene recuerdos visuales.
- e) Si ha desarrollado una técnica propia para fotografiar.
- f) Si considera que la fotografía es un medio de inclusión social.

Luego, les dejará hablar libremente por si quieren añadir alguna otra información acerca de su trabajo.

3.5.2 Los experimentos – casos prácticos

La investigadora se centrará en un grupo específico de fotógrafos que suelen utilizar la fotografía como medio de expresión artística y que tienen nociones de arte y dibujo.

Todos y cada uno de los colaboradores seleccionados para esta investigación, tiene una fuerte conexión con la fotografía, ya sea por su profesión como fotógrafo, como por su afición por este arte. La cantidad de colaboradores para los experimentos es de 19 fotógrafos videntes y 7 fotógrafos ciegos, totalizando 26 fotógrafos participantes de este proyecto de investigación, pudiéndose en un futuro, extenderse hacia el infinito o muerte del artista.

En el primer experimento, es la propia investigadora la que se pone la venda en los ojos para acompañar el desarrollo de la toma fotográfica hecha por cada uno de los 10 fotógrafos videntes colaboradores participantes de esta fase.

En el segundo experimento, la investigadora hace la fotografía para un grupo de 10 fotógrafos vendados (uno de los fotógrafos que participa del experimento número dos también ha participado del primer experimento, por esa razón, sólo ha sido computado una vez en el número total de fotógrafos videntes participantes). Todos los fotógrafos participantes de este experimento tienen nociones de arte. Sin embargo, cabe citar que algunos de los participantes son artistas plásticos profesionales, mientras otros tienen nociones muy básicas de dibujo.

En el tercer experimento, es la propia investigadora la que se pone la venda en los ojos para acompañar el desarrollo de la toma fotográfica hecha por cada uno de los 6 fotógrafos ciegos colaboradores participantes de esta fase.

En el cuarto experimento, la investigadora hace una fotografía y la describe a 2 fotógrafos ciegos, que intentarán reproducirla a través de otra fotografía.

GUIÓN DEL RECORRIDO:

- 1) Datos del colaborador.
- 2) Descripción textual de su fotografía (todos los experimentos) y diálogos entre el fotógrafo que hace la fotografía y el fotógrafo que está con los ojos vendados (experimentos 1, 2 y 3).
- 3) Vacíos descriptivos
- 4) Imagen del dibujo realizado o de la fotografía realizada (experimento número 4)
- 5) Imagen de la fotografía realizada como referencia.
- 6) Cuestionario respondido por los colaboradores sobre el trabajo final (solamente en el segundo experimento).
- 7) Comparación entre dibujo y fotografía o entre fotografía y fotografía (solamente en el cuarto experimento)
- 8) Observaciones

A) Para los fotógrafos no ciegos y que hacen las fotografías sin que les venden los ojos

En el experimento número 1, participarán 10 fotógrafos videntes con conocimientos de arte. Cada uno de ellos hará una fotografía de carácter personal con tema y técnica libres mientras estarán acompañados de la investigadora que estará con los ojos vendados. En el experimento número 2, es la investigadora que actuará como fotógrafa, mientras les acompañará un grupo de 10 fotógrafos que llevarán una venda puesta.

Los fotógrafos que harán las fotografías, deberán explicar de manera detallada cómo ha sido hecha su fotografía, qué concepto tiene, como es la estética de la fotografía y cómo son los objetos fotografiados. Si es posible, deberán facilitar a los fotógrafos vendados, el acceso a la experiencia táctil sobre el objeto fotografiado.

Los fotógrafos que harán las fotografías sólo podrán enseñarla a los fotógrafos que harán los dibujos, después que los hayan terminado.

B) Para los fotógrafos que no son ciegos, pero que se les prive de visión durante la realización fotográfica

En el experimento número 1 será la propia investigadora quien se pondrá una venda en los ojos. En el experimento número 2, es la investigadora que actuará como fotógrafa, mientras acompañará a un grupo de 10 fotógrafos que llevarán una venda puesta.

Los fotógrafos que harán las fotografías, deberán explicar de manera detallada cómo ha sido hecha su fotografía, qué concepto tiene, como es la estética de la fotografía y cómo son los objetos fotografiados. Si es posible, deberán facilitar a los fotógrafos vendados, el acceso a la experiencia táctil sobre el objeto fotografiado.

Los fotógrafos que harán las fotografías sólo podrán enseñarla a los fotógrafos que fueron vendados después de estos haber terminado los dibujos que las representan.

- a) Los fotógrafos que no son ciegos, pero que serán privados de visión durante la toma fotográfica deberán mantener la venda puesta desde antes de llegar al local de la fotografía hasta retirarse de él.
- b) Podrán hacer preguntas relacionadas con la fotografía en todos sus ámbitos y, si posible, accederán de manera táctil al objeto fotografiado.
- c) Finalizado este proceso, los fotógrafos deberán hacer un dibujo que mejor represente las imágenes mentales creadas a partir de las descripciones y percepciones generadas por otros sentidos que no el de la vista.
- d) Tendrán la oportunidad de comparar la obra pictórica producida para este experimento con la fotografía hecha.

C) Para los fotógrafos ciegos que hacen las fotografías

En el tercer experimento, participarán 6 fotógrafos ciegos, además de la investigadora, totalizando 7 fotógrafos. Cada uno de los fotógrafos ciegos hará una fotografía de carácter personal con tema y técnica libres mientras estarán acompañados de la investigadora que estará con los ojos vendados.

Los fotógrafos ciegos deberán explicar a la investigadora cómo ha sido hecha su fotografía y qué concepto tiene. Si suelen recurrir a asistentes que le describen sus fotografías, podrán hacerlo. Si es posible, deberán facilitar a la investigadora, el acceso a la experiencia táctil sobre el objeto fotografiado.

La investigadora sólo podrá ver las fotografías después de haber terminado los dibujos correspondientes.

En el experimento número 4, participarán 2 fotógrafos ciegos, además de la investigadora, totalizando 3 fotógrafos. La investigadora hará una fotografía y la describirá a los fotógrafos ciegos, que intentarán reproducirla a través de otra fotografía, lo más parecida posible con la descripción que han recibido.

4. Descripción de los experimentos, tratamiento de las entrevistas, análisis e interpretación de los datos

4.1 Descripción y análisis de los experimentos

4.1.1 Experimento número 1

En esta fase, la investigadora acompañó, con una venda puesta, a 10 fotógrafos en una toma fotográfica individual. Cada fotógrafo pudo elegir el tema de su fotografía

y la técnica a ser utilizada para su realización. Antes de hacer la fotografía, los autores no le han dado a la investigadora ninguna información sobre cómo y dónde sería hecha su fotografía. Después, sin haber visto las fotografías, las representó a través de un dibujo basada en las descripciones hechas por cada fotógrafo y por su percepción a través de los otros sentidos, que no el de la vista.

A) Ciuco Gutiérrez

Relación con la fotografía: fotógrafo profesional y comisario de fotografía, director del curso Máster de fotografía internacional – creación y concepto en EFTI, Madrid.

Descripción textual de su fotografía a través de diálogos

—Me gusta jugar con elementos simbólicos, especialmente con las idiosincrasias de España. Representarlas como una metáfora de lo cotidiano.

—Sí, sí. Ya has hecho un proyecto sobre eso, ¿verdad? Con tus muñequitos y bajo una visión muy crítica hacia los símbolos españoles.

—Sí, es verdad. Ahora voy a fotografiar dos muñequitos: un monje y una chica sobre un fondo amarillo. El monje estará de perfil mirando a la chica y la chica estará de frente mirando hacia la cámara. Después, voy a aplicar a esta imagen una lámpara roja, una de esas lámparas palaciegas, con colgantes como si fueran lágrimas. Lágrimas rojas... Como lágrimas de sangre... Como España...

—Eso es muy “Ciuco”, ¡me encanta!

—Ahora voy a empezar a montar el escenario. Voy a poner un metacrilato negro sobre dos soportes.

—Para generar reflejos, imagino...

—Sí, exactamente. Voy a iluminar el fondo con una gelatina amarilla y poner una luz lateral con una gelatina roja.

—¿A la derecha o a la izquierda?

—A la izquierda.

—¿Y por la derecha, vas a iluminar?

—Con luz rebotada.

—¿Tu fotografía será horizontal o vertical?

—Vertical.

—¿Y cómo son el monje y la chica?

—El monje tiene unos 10 centímetros. Lleva una bata como los monjes de algunas películas. ¿Has visto “*El nombre de la rosa*”?

—Sí.

—Pues es así. Él tiene los brazos cruzados, lleva puesta la capucha y mira hacia abajo. Como está de perfil, la cara no aparece. Está escondida por detrás de la capucha. Y es clarito, está sin pintar.

—Y quedará rojo por la gelatina.

—Eso es.

—¿Y la chica?

—Es muy pequeña, tiene los brazos delante del cuerpo y una mano sobre la otra.

—¿Puedo tocarla?

—Claro, aquí está —dijo poniéndome la muñequita entre las manos—, tiene unos 3 centímetros, más o menos.

Al explorarla, reconocí que mi tacto era todavía un instrumento poco sensible, con mucho por desarrollar. Aun así, intentaba coger con mis dedos, la máxima cantidad de información que pudiera acerca de su forma y su textura. Descubrí los escuálidos bracitos y sus minúsculas manos. Percibí que llevaba un vestido largo y que la parte de la falda tenía unas rayas como si fueran las olas que se forman en los vestidos con vuelo. Podría ser un Valentino —pensé—, sobre todo si fuera rojo...

—¿De qué color es su vestido?

—Rosa.

Acababa de instituirse el “rosa Ciuco”. Este color —estaba segura— no podría ser un “rosa bebé” ni un “rosa princesita de cuento de hadas”, era algo más fuerte y, aunque la postura de la muñeca denunciase algo de timidez, sumisión o falta de movilidad, estaba, en el contexto de su fotografía, totalmente alejado de cualquier alusión a la ingenuidad. Quizás, fuera una postura política y oportunamente correcta delante del juicio del monje, aguardando un momento óptimo para manifestarse como quien, sabiamente,

poseía una pasividad aparente que ocultaba un universo personal intenso. Además, estaría mirando hacia la cámara. Y quien mira hacia la cámara, aunque inanimado, tiene algo que contar. Entre el “rosa Ciuco” y el célebre “rojo Valentino” —que tanta pasión y sensualidad había derramado en las pasarelas—, había una distancia conceptual semejante a la que separa estos colores en la escala cromática: estaban cerca. El “rosa Ciuco” no era, ni de lejos, inocente. Me sentía incapaz de descifrar completamente a la chiquilla de plástico, que en aquel momento, con toda su frágil pequeñez, representaba, dentro de su vestido “rosa Ciuco”, el universo femenino oprimido delante de los dudosos e hipócritas valores morales de España —o al menos así, lo había interpretado yo. Después de haberla devuelto a Ciuco, me percaté de que me había despistado y no sabía cómo era su pelo y el escote del vestido. Ahora era tarde y ya no la tenía en mis manos. Tendría que inventarlos... La pondría un escote Valentino, pero no pude resistirlo y le pregunté a Ciuco cómo era el pelo de la chica.

—Negro... Y corto...

—¿Y la lámpara?

—Es roja, y muy barroca. El soporte central es muy grueso y lleno de detalles. Desde la parte de abajo salen 8 tubos en forma de “U” y en cada punta hay una especie de tulipa con una bombilla. En cada uno de los tubos hay un colgante, como si fuera una campana. En el centro la campana, que es ligeramente más grande que las demás, sale de una bola que está colgada en el soporte central. Un poco abajo de la mitad del soporte, salen otros 4 tubos en forma de “U” con tulipas y bombillas.

—¿Las bombillas están encendidas?

—Sí.

Vacíos descriptivos:

No ha sido descrito el formato de las bombillas, las “campanas” en los 4 tubos y los elementos del soporte central de la lámpara.



Ilustración 42: Dibujo realizado por la investigadora: representación de la fotografía de Ciuco Gutiérrez



Ilustración 43: fotografía realizada por Ciuco Gutiérrez

Comparación entre dibujo y fotografía



Tabla 1: Comparación entre el dibujo de la investigadora y la fotografía de Ciuco Gutierrez

Punto de vista (ángulo de la toma)	Proporciones	Colores	Falta de elementos		Elementos añadidos
			Por vacío descriptivo	Por olvido	
semejante	semejantes	semejantes	sí	no	no

El dibujo se parece a la fotografía, sin embargo, la lámpara en el dibujo es mucho más aséptica que en la fotografía.

Las tulipas en el dibujo están cerradas, inspiradas en la forma de los tulipanes. En los soportes de las bombillas de arriba, faltan los colgantes.

Ciuco había contado 4 tulipas arriba y 8 abajo, sin embargo en la fotografía aparecen más tulipas.

El fotógrafo había advertido de que los reflejos estaban cortados, aún así la investigadora dibujó el reflejo entero de la chica. La distancia entre la lámpara y los muñecos es más grande en la fotografía.

El dibujo está hecho desde un punto de vista ligeramente superior al de la fotografía.

En la fotografía la distancia entre la lámpara y los muñecos es más pequeña.

B) Edgard Marques

Relación con la fotografía: fotógrafo profesional

Descripción textual de su fotografía a través de diálogos

—Estamos en la Plaza de Olavide. Voy a arreglar las cosas mientras termina de oscurecer. Quiero el cielo totalmente negro en mi fotografía. Voy a fotografiar a Marcela en un banco, con la fuente al fondo. Utilizaré un gran angular y será una foto con una exposición muy larga, creo que unos 10 segundos. Voy a iluminarle el rostro con una linterna, como un *light painting*.

—¿Cómo está la disposición de los elementos en la fotografía?

—Es una fotografía horizontal. Marcela está sentada en un banco a la izquierda de la foto y la fuente aparece detrás de ella. En la fotografía está a la derecha.

—¿Cómo está sentada?

—El banco está en perspectiva, es decir, en el primer plano aparece una parte del apoyo para los brazos (no aparece entero) de hierro y luego la parte de madera dónde Marcela está sentada. Ella está de frente para la cámara, el banco en perspectiva y Marcela de frente, así que está sentada de lado en el banco. Tiene el brazo derecho apoyado en el espaldar del banco. El codo apunta hacia fuera de la fotografía y la cabeza la tiene apoyada en la mano.

—¿Y cómo está el otro brazo?

—Suelto, sobre la pierna.

—¿Cómo están las piernas?

—La pierna derecha está doblada por debajo de la izquierda.

—Por favor explica mejor la posición de las piernas. ¿En qué posición están las rodillas?

—La rodilla izquierda apunta hacia mí, pero no aparece en la foto porque está cortada un poco encima de la rodilla. El pie izquierdo está apoyado en el suelo. La pierna derecha la tiene girada hacia fuera y apoyada en el banco, el pie pasa por debajo de la pierna izquierda y no está apoyado. Este pie tampoco aparece en la foto porque está detrás de la pierna.

–¿En cuál pierna está apoyado el brazo izquierdo?

–En la derecha. La mano está apoyada debajo de la rodilla en el músculo.

–¿Y cómo es Marcela?

–Es Morena, tiene el pelo liso y largo. Tiene los ojos pequeños y los labios gruesos. Es delgada.

–¿Y de qué manera está vestida?

–Lleva un pantalón oscuro y una camiseta gris. Es una camiseta muy femenina, con tiras y tiene volantes muy pequeñitos en el escote y en las tiras. Lleva un montón de pulseras. En el brazo que apoya la cabeza hay una pulsera que se deslizó y está más o menos en el medio del antebrazo. Y también lleva un collar.

–¿Y el pelo cómo es y cómo está? ¿Lleva flequillos?

–No. Es entero. La parte de la frente pasa por encima del hombro de modo que las puntas de esta parte no aparecen. Sin embargo hay algunas puntas de la parte de atrás que están sobre su pecho.

–¿Tiene pechos grandes, pequeños, normales?

–Normales.

–¿Y qué hay detrás de ella?

–Hay un muro bajito.

–¿De qué color?

–Es gris, pero tiene un grafiti.

–¿Cómo es el grafiti?

–Son unas letras, esas letras que suelen hacer los grafiteros. Esas que no se pueden entender.

–¿Qué espacio ocupa este muro en la foto? ¿En qué altura está?

– Más o menos en el medio. Sale detrás del hombro de Marcela y va hasta el medio, más o menos.

–¿Entonces el hombro de Marcela está más o menos en el medio también?

–Eso es.

–Si es así tiene que tener otras cosas detrás del muro.

–Sí. Hay plantas. Detrás de las plantas hay árboles, pero como está oscuro no se puede distinguir las plantas más pequeñas de los árboles. En realidad es como si fuera una franja verde que cruza horizontalmente la fotografía.

–¿En qué altura está esta franja en la fotografía?

–Más o menos en el centro. La franja empieza en la altura del hombro de Marcela y termina un poco arriba de la cabeza. En esta franja también hay 3 postes de iluminación. Son postes antiguos. Estos que tienen dos lámparas colgadas. Uno está exactamente detrás de la cabeza de Marcela, el otro en el centro –no, un poco mas a la derecha-, donde empieza la fuente, está detrás de las plantas que están alrededor de la fuente. Y el tercero detrás de la fuente.

–¿Y qué hay detrás de la franja verde?

–Edificios y después el cielo.

–¿Cómo son los edificios?

–Están todos en perspectiva. A la izquierda hay un edificio rojo con balcones.

–¿Cuántos pisos tiene?

–No se puede saber, porque parte del edificio está escondido por las plantas, pero se pueden ver las ventanas de 3 pisos. Después hay un espacio donde aparece el cielo y luego empieza otro edificio. Este también es rojo y tiene mas o menos la misma altura que el otro, pero como está en una esquina, aparecen 2 lados del edificio.

–¿Y la anchura es la misma o hay un lado más ancho que el otro?

–El lado que está a la izquierda en perspectiva es más ancho que el lado que está de frente para la plaza.

–¿Cómo son las ventanas?

–En la parte que mira a la plaza hay una ventana, una puerta con una barandilla y otra ventana. En la pared lateral hay una ventana, una barandilla, una ventana, otra ventana, otra barandilla, otra ventana... Unas están abiertas, otras cerradas... Al lado derecho de este edificio, pegado a él hay otro edificio un poco más bajo. Este también tiene dos lados que aparecen en la foto.

– No puedo entender. Si está pegado al otro, ¿cómo pueden aparecer dos lados?

–Es que las calles alrededor de la plaza no son perpendiculares a ella, son como una estrella. De esa manera el ángulo de la calle permite que se vea el lado derecho del edificio también.

–Ahora sí, entiendo.

– ¿De qué color es el edificio?

–Naranja.

-¿También tiene barandillas?

-Sí.

-¿Y ventanas abiertas y cerradas?

-Eso es. Algunas con las lámparas encendidas y otras apagadas. Después hay otro hueco, donde aparece el cielo. Este hueco es la calle y luego hay un edificio blanco en la esquina opuesta. Este edificio tiene la esquina redondeada, la parte de arriba hace una curva hacia arriba y tiene una cúpula.

-No entiendo lo de la curva hacia arriba. La imagino hacia abajo.

-Bueno, es hacia arriba.

-¿Hay otros edificios?

-Uno más. Es beige y naranja. La parte de arriba es como si tuviera un escalón, es decir, la parte que está pegada al edificio blanco tiene un andar menos, es toda una columna con ventanas, que es naranja. Pero al lado, la parte beige es más alta, tiene un andar más con una ventana.

-¿Y la fuente?

-La fuente es redonda, pero está distorsionada por el gran angular.

-¿Qué espacio ocupa en la fotografía?

-Aparece la mitad de la fuente. Más o menos desde la mitad de la foto hasta el final a la derecha.

-¿Y cómo es?

-Súper sencilla. Hay un único chorro de agua en el medio. Pero este chorro, pese a estar en el medio, en la foto está un poco a la izquierda, por la distorsión, tapa una parte del edificio blanco y el comienzo del naranja y beige.

-¿Y de alto?

-La parte que contiene el agua es bajita, el chorro va hasta un poco más arriba del edificio blanco.

-¿Cómo es la parte que contiene el agua?

-Es gris, como si fuera un muro bajito. En cima del muro, hechas del mismo material y mismo color, hay una serie de hojas, como si fueran hojas de una planta. Estas hojas están ordenadas unas al lado de las otras. Y sobre ellas hay otra camada de hojas, pero desencontradas con relación a las de abajo: las puntas están en el medio de las puntas de la primera camada. Después hay un espacio en el suelo donde hay unas

plantas, con flores blancas y después una delimitación del espacio, hecha con un muro muy bajito que tiene más o menos la altura de un ladrillo y una especie de reja como si fueran varias “u” viradas hacia abajo. Pero son unas “u” abiertas. Las puntas se cruzan.

-¿ Y el suelo, cómo es?

-Con pastillas rojas, pero alrededor de la fuente, acompañando la forma de la fuente, hay una franja de pastillas blancas.

Vacios descriptivos

No hay información de si aparecía la oreja y si llevaba pendientes.

El fotógrafo no informó que el cuerpo de Marcela ocupaba el primer plano desde la margen izquierda hasta más o menos el centro de la fotografía.

Observaciones

Marques había pedido que Marcela no mirara a la cámara y que pusiera una expresión triste, así que no fue necesario preguntarle sobre para dónde estaba mirando.

El fotógrafo confundió volantes con encajes bordados.

Aunque Marques le hubiera dado toda la información posible sobre su fotografía, la investigadora se dio cuenta de que su dibujo tenía errores de perspectiva extraordinarios. Sabía cómo corregirlos, aunque le pareciera raro que, según Marques le había explicado, el edificio blanco de la esquina hiciera una curva hacia arriba. En su concepción, debería hacer una curva hacia abajo. Después de terminado el dibujo se dio cuenta de que había interpretado mal la descripción hecha por Marques: había entendido que “una curva hacia arriba”, significaba que las puntas apuntaban hacia arriba y que, en dos dimensiones, esta curva haría un dibujo cóncavo. Solamente después se percató de que lo que Marques quería decir, era que al empezar a dibujar el trazado, habría que hacer un movimiento hacia arriba, lo que sí, correspondía a la imagen mental que había creado. Pensó en tirarlo un par de veces: a lo mejor debiera hacer el edificio como lo imaginaba ya que no conseguía visualizarlo de otra manera y aprovecharía para corregir la fuente. Tardó más de dos meses en terminarlo porque,

además de la curva del edificio blanco, le molestaba saber que la representación de la fuente estaba mal hecha. Sabía que la imagen debería estar distorsionada por el gran angular y pese a conseguir visualizar la distorsión, su mente insistía en corregirla. Y en el intento de cuadrar las dos cosas, no hizo ni una, ni otra. Pensó en echarlo otro par de veces. No lo hizo. Cuando lo terminó, mismo con toda la extrañeza que veía en su dibujo, ya no se sentía culpable por no haberlo echado y hasta le parecía interesante tener el registro de la manera como su cerebro había resuelto la cuestión: la nueva fuente era un promedio entre una fuente distorsionada por el objetivo y la fuente imaginada vista por un ojo y no por un objetivo gran angular.



Ilustración 44: Dibujo realizado por la investigadora: representación de la fotografía de Edgard Marques



Ilustración 45: fotografía realizada por Edgard Marques

Comparación entre dibujo y fotografía



Tabla 2: Comparación entre el dibujo de la investigadora y la fotografía de Edgard Marques

Punto de vista (ángulo de la toma)	Proporciones	Colores	Falta de elementos		Elementos añadidos
			Por vacío descriptivo	Por olvido	
semejante	distorsionadas	semejantes	sí	no	no

El fotógrafo había dicho que el cielo estaba completamente negro, sin embargo está azul oscuro en la fotografía. La fotógrafa lo ha representado utilizando lápiz de color negro y después puso un poco de azul oscuro porque imaginó que la fotografía con tan larga exposición tendría algo de azul en el cielo.

En la fotografía, la imagen de la modelo ocupa más espacio, es decir, su cuerpo ocupa el espacio comprendido entre la lateral izquierda hasta más o menos la mitad de la fotografía. Por consecuencia de eso, el muro detrás de la modelo aparece más en el dibujo que en la fotografía.

Por un error de interpretación, la investigadora dibujó la curva en la parte superior del edificio blanco al revés.

Hay errores de perspectiva en la fuente.

C) Julio Galeote

Relación con la fotografía: fotógrafo profesional

Descripción textual de su fotografía a través de diálogos

—Soy muy de interiores. Me gusta hacer fotos en mi propia casa. Ya hice muchas. Parece que no hay mucho para fotografiar, pero si miras con atención, ves que al final hay mucha cosa.

—Es verdad. Creo que todas las fotos tuyas que he visto, han sido hechas en interiores.

—Cuando me has explicado sobre el proyecto, pensé en hacer una foto que tuviera que ver con su concepto. Entonces me puse a pensar sobre las sensaciones asociadas a la ceguera y sobre el sentido que más sobresale al faltar el de la vista.

—Y en tu opinión, ¿cuál es?

—El oído. He disfrutado muchísimo pensando en esto y resolviendo cómo haría una foto para representarlo. Cuando le doy vueltas y vueltas a la imaginación es el momento que más disfruto. Quería algo relacionado al oído, que resaltara la incapacidad de ver.

—¿Y cómo lo has resuelto?

—Cuando uno no puede ver, las personas a su alrededor se transforman en altavoces. La foto va a ser muy sencilla: voy a fotografiar 3 sillas. La del medio estará vacía y paralela a la cámara. Esta representará la invidencia. Las otras dos, estarán en diagonal, dirigidas al centro y pondré un altavoz en cada una. Los que tenía no eran suficientemente grandes, entonces conseguí, con un amigo, dos de más o menos un metro de alto. Y nada más.

—¡Increíble! ¡Impresionante! ¡Me encanta de verdad! ¡Quedará preciosa! ...Y ¡cómo tiene tu estilo!

—Gracias. ¿Pero por qué dices que tiene mi estilo?

—Porque tiene pocos elementos, es muy limpia, sencilla, directa y al mismo tiempo muy inquietante, como todas tus fotos.

—¿Cómo son las sillas?

—Muy sencillas: son de madera. Tienen el espaldar redondeado con tres rayas así (en este momento Julio dibuja las rayas con sus manos en mi espalda).

—¿Cómo es la madera? ¿Clara? ¿Oscura?

—Clara

—¿Y el asiento?

—Recto.

—¿Y las patas?

—Las patas de atrás son rectas. Las otras tienen en la parte de abajo una curva hacia fuera.

—¿Y los altavoces?

—Son de madera oscura. Y la parte frontal es negra. En la parte de abajo tienen dos ruedas que son más claras que el fondo y dentro de esas ruedas, otras ruedas más pequeñas en el centro. Y en la parte de arriba tienen un rectángulo, a la derecha. Dentro de este rectángulo, hay un botón redondo, más o menos en el medio.

—¿Cómo queda el alto de los altavoces con relación al espaldar de las sillas?

—Sobra más o menos mitad de la caja para arriba, después que termina el espaldar.

—¿Cómo es el suelo?

—De madera. Con cuadraditos compuestos por rectángulos.

—¿Cómo los de mi piso! ¿Son de madera clara u oscura?

—Oscura. Más oscura que las sillas.

—¿Y la pared?

—Blanca.

—¿Cuál es la altura de la cámara con relación a las sillas?

—Está más o menos a la altura del asiento, un poco más arriba.

—¿Y en qué altura está, en la fotografía, la línea que separa el suelo de la pared?

—A la mitad de las patas de las sillas.

—¿Queda un espacio en el que aparece la pared arriba de los altavoces? ¿Y el suelo por debajo de las sillas?

—Sí, hay un espacio de pared para arriba de los altavoces. Y poco suelo, después de las puntas de las patas.

Vacíos descriptivos

El fotógrafo no hace ninguna referencia acerca de la raya horizontal en el espaldar de las sillas, ni tampoco sobre las barras horizontales que unen las patas y no explica que el espaldar de las sillas es ligeramente más ancho, en su parte superior, que el asiento. Tampoco cita que aparece una parte de la parte superior del espaldar por detrás de los altavoces.

No hace ningún comentario sobre el rodapié y tampoco sobre el otro elemento redondo al lado del rectángulo de los altavoces. No hace ninguna referencia a la existencia de una moldura blanca en estos rectángulos y tampoco a los otros elementos en su interior.



Ilustración 46: dibujo realizado por la investigadora. Representación de la fotografía de Julio Galeote



Ilustración 47: fotografía realizada por Julio Galeote

Comparación entre el dibujo y la fotografía



Tabla 3: Comparación entre el dibujo de la investigadora y la fotografía de Julio Galeote

Punto de vista (ángulo de la toma)	Proporciones	Colores	Falta de elementos		Elementos añadidos
			Por vacío descriptivo	Por olvido	
semejante	semejantes	semejantes	sí	no	sí

El dibujo se parece mucho a la fotografía. Se puede considerar que las proporciones son semejantes, puesto que la diferencia de proporción que se observa es resultado de la diferencia de formato entre el papel del dibujo que es menos panorámico que la fotografía.

En el dibujo faltan las barras horizontales en el espaldar y en las patas de las sillas. El espaldar de la silla central del dibujo es más estrecho que el de la fotografía. No aparecen, en el dibujo, las pequeñas partes del espaldar que aparecen por detrás de los altavoces.

Pese a Julio no haber citado el rodapié, la investigadora lo dibujó por su cuenta, basada en sus propias memorias visuales acerca del suelo de su piso, que, según la descripción hecha por el fotógrafo era muy semejante al de la fotografía.

Faltan, en el dibujo, los círculos con un rectángulo dentro en la parte superior izquierda de los altavoces.

En los rectángulos, faltan las molduras blancas y los detalles claros en su interior. El botón central ha sido representado más oscuro, mientras en la fotografía es casi blanco.

Pese a Julio haber dicho que las membranas, en la parte inferior de los altavoces, eran más claras que la parte frontal de la caja acústica, la investigadora, por un despiste, las ha representado al revés, en negro, mientras en la fotografía son marrones. Para destacar las tapas de los núcleos, la investigadora las dibujó más claras que las membranas. Sin embargo las tapas en la fotografía, son negras.

D) Jorge Salgado

Relación con la fotografía: fotógrafo profesional y profesor de fotografía.

Descripción textual de su fotografía a través de diálogos

-Vamos a andar un poco –dijo Jorge.

-Cuéntame: ¿dónde vamos a ir y qué vamos a hacer? –le cogí del brazo y salimos rápidamente de allí.

-Voy a fotografiar mi obsesión.

-¿Y cuál es tu obsesión? –le pregunté, mientras me deleitaba con el vigoroso masaje del viento en mi rostro.

-La sensación de agobio que tengo con las aglomeraciones. Vivimos apilados como las hormigas en los hormigueros. Hay unos edificios que son horribles: son enormes y tienen un piso pegado al otro, y otro y más otro. No me gustan. Es imposible vivir así, sin embargo, la gente vive apiñada en ellos. Y hay muchos. Son como colmenas. No me parecen nada agradables, cuando los veo, me siento casi sin aire, como si al ver el poco espacio que hay para vivir, me faltara el propio espacio para poder respirar. Me pregunto ¿qué calidad de vida puede haber ahí? Para mí, es como si vivir así fuera insuficiente. Lo que voy a hacer, es intentar transmitir esta sensación que

tengo, fotografiando uno de estos edificios. Hay algunos por aquí que son así. A lo mejor, fotografio más de uno y hago un montaje para que quede todavía más agobiante. Ya lo decidiré.

-¡Estupendo! Entiendo perfectamente lo que quieres decir: Este es el mal de casi todas las grandes ciudades y pese a que tengas un sentimiento desagradable asociado a esto, ¡me encanta tu idea!

-Dentro de poco, entraremos en el túnel que pasa por debajo del edificio que voy a fotografiar. ¡El edificio es enorme!. Desde hace muchos años que quiero fotografiarlo: siempre me ha llamado la atención. Desde que yo era un niño.

-¡Ahora ya estamos en el túnel, ¿verdad?

-Sí.

-Se nota. ¡Es increíble la fuerza de la luz! ¡Y tan diáfanos son mis párpados! Llevo los ojos cerrados por debajo de la venda -que me impediría de ver mismo si estuviera con los ojos abiertos- y aun así soy capaz de percibir la oscilación de la claridad.

-Sí, sí. Ahora vamos a salir del túnel y dar la vuelta para buscar el ángulo para la foto. ¡Qué edificio tan horroroso!

-¿Qué tamaño tiene?

-A ver, es enorme: unos 500 metros.

-¿Y de alto? -le pregunté mientras asociaba 500 metros a medio kilómetro y me sorprendía con esto.

-1, 2, 3...9, 10, 11. Tiene 11 pisos, pero hay una parte donde hay todavía más pisos para abajo: 12, 13...16. La parte de arriba es recta, pero como la calle es inclinada, las partes más bajas, las han aprovechado para hacer más pisos aún. En mi fotografía voy a cortar la parte de abajo, incluso las tiendas. Sólo me interesa la parte donde vive la gente.

-¿Y qué colores tiene?

-Básicamente es rojo y blanco, con barandillas negras.

-¿Rayado?

-No exactamente. Hay unos pisos que son muy pequeños y tienen solo una ventana. Al lado, hay otros un poco más grandes con dos o tres y, pegados a ellos, otros pequeños. Parece que cada uno está pintado como al dueño le ha dado la gana. Hay

partes que están pintadas de amarillo y marrón. Y hay una franja con una tela verde, a la izquierda, porque están restaurando una parte. Hay una punta de un abeto sin hojas que aparece delante de la franja verde. El tronco está casi pegado a la franja verde, a la derecha de él. Y un poquito más a la derecha, hay otro abeto, más pequeño y también sin las hojas.

-¿El edificio es como un mosaico?

-Sí, como un mosaico.

-¿Y qué hay en los balcones? ¿Flores? ¿Ropas? ¿Puertas? ¿Ventanas?

-Hay de todo. En muchos hay carteles dónde está escrito “se vende”. ¡Es muy feo! Muy desordenado –completa Jorge, con gravedad.

-¿Cuántos pisos crees que puede haber ahí?

-Ni idea. Pero para que puedas imaginar, en Madrid, las farmacias en los barrios son construidas de acuerdo con el número de habitantes. Para cada farmacia, creo, son cerca de 3.000 habitantes. No estoy muy seguro en cuanto al número exacto, pero es algo en torno de eso. Y para que tengas una idea, ¡solo en este edificio hay 3 farmacias!

-Esto significa, que solo en este edificio ¿hay al menos 9.000 personas?

-¡Sí! Es horroroso...horroroso...



Ilustración 48: dibujo realizado por la investigadora. Representación de la fotografía de Jorge Salgado.



Ilustración 49: fotografía realizada por Jorge Salgado

Comparación entre el dibujo y la fotografía



Tabla 4: Comparación entre el dibujo de la investigadora y la fotografía de Jorge Salgado

Punto de vista (ángulo de la toma)	Proporciones	Colores	Falta de elementos		Elementos añadidos
			Por vacío descriptivo	Por olvido	
semejante	distorsionadas	semejantes	no	no	no

Lo que llama la atención en esta comparación es que las proporciones del dibujo no corresponden a la fotografía: si consideramos que los dos tienen 11 pisos, resulta que el edificio del dibujo es mucho menos ancho que el de la fotografía, prácticamente la mitad. También llama la atención el hecho de la investigadora haber representado cada piso como un cuadrado, siendo que los pisos son más bien rectangulares. Sin embargo, cabe comentar que después de haber hecho el dibujo y antes de ver la fotografía, la investigadora intentó repetir el mismo recorrido que había hecho con los ojos vendados con el intuito de intentar reconocer el edificio descrito por Jorge. La investigadora lo ha encontrado.

E) Emilio Kemp Farias

Relación con la fotografía: aficionado.

Descripción textual de su fotografía a través de diálogos

- Vamos a fotografiar un jardín con tres molinos coloridos: un barquito, un pájaro y una rueda. Están fincados en el césped con una varita negra.

-¿Cómo son los molinos y qué tamaños tienen?

-Cada uno tienen unos 40cm, más o menos. El barquito está a la izquierda y es como un dibujo infantil: la parte de abajo es como un cuenco rojo y redondeado. Y tiene dos velas triangulares. La de la derecha es amarilla y la otra naranja. En la cumbre hay una cinta roja finita que vuela hacia la izquierda. Saliendo desde la punta izquierda del cuenco rojo hay una especie de hélice que está perpendicular al barco. La hélice aparece de la siguiente manera arriba. ¿Sabes cuando los tiburones nadan en la superficie? Queda un triángulo fuera del agua, pero es un poco redondeado. Tiene esta forma y es azul. Pegado a él, abajo, hay otro amarillo. Después lo que aparece abajo es un pequeño trazo verde y por último otro bien finito rojo. De las puntitas de esos triángulos salen otras cintas finitas que también están volando. La del azul es naranja, la del amarillo es azul y la del verde es naranja.

-¿Y el pájaro?

-Está en el medio. La cabeza es redonda y morada, pero tiene un borde rojo. El ojo es un círculo negro que está en el medio de la cabeza. Y tiene un pico negro pequeño, como el de un papagayo. El cuerpo es un rectángulo amarillo que sale de la cabeza hacia abajo, y la parte inferior derecha tiene una raya roja. La cola es como una hélice también. Pero más larga que la del barco. La de arriba es roja con la cintita naranja y la de abajo es azul, también con la cintita. El otro molino es una rueda que está en diagonal con relación al suelo. Es como si fuera una rueda negra de bicicleta, pero con los rayos coloridos. Vamos a dividir esta rueda en cuadrantes, pero están inclinados, como si formase una “X” ligeramente inclinada hacia la derecha. En la parte de arriba y la de abajo los rayos son amarillos. A la izquierda y a la derecha, azules. Pero entre los azules y los amarillos siempre hay uno o dos rojos. Del medio de

la rueda hacia arriba sabe una especie de gota boca abajo. Es morada con un borde finito rojo.

-¿Y cómo es el jardín?

-Justo detrás, arriba de la cabeza del pájaro salen 3 palmeras finitas en forma de un abanico. En realidad son más, pero son 3 líneas básicas. Detrás del pájaro salen más líneas, pero son cortitas. Detrás del barco salen dos troncos finitos y retos hacia arriba. Y un tercero que sale en diagonal a la izquierda. Este pasa por debajo de otro diagonal que sale de un tronco grueso que está a su izquierda, y que sólo aparece la mitad porque está en el límite de la fotografía. Es un árbol grueso. No aparecen las hojas de este árbol, porque la foto termina antes. Pero la parte de abajo del tronco está escondida detrás de una planta con hojas más o menos grandes, alrededor del tronco. Entre el barco y el pájaro, desde el cuenco hacia arriba, aparece una planta con flores rosa. Y a la derecha aparece una parte de una casa. La casa empieza más o menos en la mitad de la gota de la rueda. Tiene una raya color de ladrillo. Y después tiene una pared beige y aparece una parte de una ventana con grades, como si fueran ladrillos. En la parte de debajo de la ventana hay una rayita horizontal color de ladrillo también. Pegado a la casa, en el suelo hay un cantero con plantas largas y con puntas finas. Está delimitado por piedras. No son piedras grandes.

Vacíos descriptivos

Emilio no ha mencionado los bordes en la hélice del barco y en la cola del pájaro, las piedras a la izquierda alrededor del árbol grueso y la casa que aparece al fondo.

Tampoco ha dicho que la casa estaba en perspectiva.



Ilustración 50: dibujo realizado por la investigadora. Representación de la fotografía de Emilio K Farias



Ilustración 51: fotografía realizada por Emilio Kemp Farias

Comparación entre el dibujo y la fotografía



Tabla 5: Comparación entre el dibujo de la investigadora y la fotografía de Emilio Kemp Farias

Punto de vista (ángulo de la toma)	Proporciones	Colores	Falta de elementos		Elementos añadidos
			Por vacío descriptivo	Por olvido	
distorsionado	distorsionadas	semejantes	sí	no	no

El dibujo está más simplificado, pero se parece mucho a la fotografía, sin embargo el barco está mayor en el dibujo que en la fotografía.

El tronco del árbol a la izquierda es más grueso en el dibujo que en la fotografía.

La cola del pájaro es más pequeña en el dibujo que en la fotografía.

Las relaciones de color y proporción son adecuadas, sin embargo los tres molinos ocupan un espacio más grande en el dibujo.

F) Tiago Coelho

Relación con la fotografía: profesional

Descripción textual de su fotografía a través de diálogos

—Angela, ponte la venda y vamos al *Parque da Redenção*⁵⁹. Hay un árbol allí que tiene una enfermedad y parte de sus raíces crecieron alrededor del tronco formando una especie de canasta. Me encanta este árbol, es súper interesante. Hace tiempo que quiero fotografiarlo.

—¡Sí, sé cuál es! Me acuerdo perfectamente de este árbol. Está un poco escondido, a la derecha del paseo principal y al final del parque, yendo desde aquí. Es un árbol muy interesante, ¡de verdad! También me gusta mucho. Lo conozco desde cuando era una niña y siempre que vengo al parque voy a verlo. La Redención fue, por muchos años, casi como el patio de mi casa. Viví toda mi infancia y adolescencia aquí al lado, en un edificio que queda a una manzana del parque. Este árbol es especial y odio que la gente tire basura a la “canasta” de raíces. ¡Qué guarra es la gente!

—Sí, es una pena... Pues hacía mucho que quería fotografiar a este árbol. ¡Tu proyecto es la excusa perfecta!

—Como este árbol lo vi muchas veces, tengo una memoria visual muy viva de él. Consigo verlo claramente en mi imaginación. ¿De qué ángulo vas a fotografiarlo?

—Estaré de espalda al camino principal.

—De acuerdo. Por favor llévame hasta el árbol para que pueda tocarlo y así reavivo mis recuerdos visuales de él.

Luego me alejé del árbol para salir del encuadre y Tiago empezó a fotografiarlo. Se acercó a un chico que venía de paso por allí y le pidió que posara para la foto.

—¡Ya la tengo! Estoy en eso ahora... Creo que todas las personas son fotogénicas, así que no hay razón para elegir modelos para las fotos. El azar lo elige: será el primero que pase y ¡ya está!

⁵⁹ Parque de la Redención, en Porto Alegre, Brasil. Los ciudadanos de Porto Alegre llaman de esa manera al “Parque Farroupilha”, debido a un movimiento a favor de la libertad que resultó en la redención de centenas de esclavos en la región antes que se aprobara la ley de la abolición en Brasil.

—Es un concepto bastante interesante. Sobre todo para mí, que vengo de la moda y la publicidad, donde hasta lo blanco de los ojos se puede convertir en criterio de selección en un casting. ¡Me encanta tu manera de pensar! Es cierto que cualquiera puede ser digno de estar en una fotografía. Y la publicidad, desde este punto de vista, es absurdamente patética. Cuéntame cómo es el chico que aparece en la foto y dónde está ubicado.

—Está parado a la izquierda del árbol, pero no al lado del árbol, está en primer plano y el árbol un poco más al fondo. Es un chico blanco de ojos verdes, más o menos delgado, ni alto ni bajo, tiene el pelo color castaño y lleva un topete.

—¿Tu foto es vertical o horizontal?

—Horizontal.

—¿Y el árbol está a la derecha y el chico a la izquierda?

—Sí, pero a la derecha hay otro árbol, pero no aparece entero.

—Yo sé que árbol es. Un árbol grande, con el tronco grueso. ¿Y qué se puede ver en el fondo? ¿Aparecen los otros árboles o sólo has encuadrado la tierra?

—Sí aparecen los árboles, pero como la foto la tomé con el gran angular los árboles aparecen bastante lejos.

—Entiendo, y arriba de los árboles ¿aparece el cielo?

—No, no llegan a aparecer la parte de arriba de los árboles.

—Entonces no aparece el cielo...

—Bueno, hay una parte que sí aparece. Hay un rectángulo azul arriba, un poco a la derecha del árbol con la canasta, pero después hay otros árboles hasta el final de la foto a la derecha.

—¿Y qué hay en el suelo? ¿Hay otras cosas además de la tierra?

—Hay una franja de césped alrededor del árbol que está a la derecha. En la foto es una franja que sale desde el árbol con la canasta hacia la derecha. Y hay hojas secas en el suelo alrededor del árbol y, sobre todo, en la esquina inferior derecha.

—¿Cómo está vestido el chico?

—Lleva una sudadera roja, las mangas dobladas de manera que aparecen los antebrazos. Tiene una mochila marrón y lleva unos vaqueros azul claro y un zapato marrón.

—¿Y qué postura tiene?

—Está parado, de frente para la cámara, las piernas levemente abiertas, los brazos relajados.

Vacíos descriptivos:

Tiago no comentó que delante del “rectángulo de cielo” había otros árboles.



Ilustración 52: dibujo realizado por la investigadora. Representación de la fotografía de Tiago Coelho.



Ilustración 53: fotografía realizada por Tiago Coelho.

Comparación entre el dibujo y la fotografía



Tabla 6: Comparación entre el dibujo de la investigadora y la fotografía de Tiago Coelho

Punto de vista (ángulo de la toma)	Proporciones	Colores	Falta de elementos		Elementos añadidos
			Por vacío descriptivo	Por olvido	
semejante	distorsionadas	semejantes	sí	no	no

El dibujo se parece a la fotografía, pero hay algunas diferencias significativas: mientras en el dibujo el árbol ocupa el espacio central, en la fotografía está más a la derecha.

El elemento humano ocupa casi todo el espacio vertical de la fotografía, mientras en el dibujo, sobra espacio en la parte superior.

En el dibujo, los árboles al fondo empiezan por encima de la cabeza del modelo. En la fotografía estos árboles empiezan desde la altura de su cintura.

El cielo ha sido dibujado en azul y sin los árboles delante de él. En la fotografía el cielo aparece blanco y con muchos árboles delante.

G) Paul Yule

Relación con la fotografía: profesional

Descripción textual de su fotografía a través de diálogos

—Estamos en un taller mecánico. Hay cantidad de calendarios de chicas desnudas. Las paredes están completamente forradas por estos calendarios.

—Pues... Como muchos talleres mecánicos... En Brasil hay muchos así también.

—Voy a hacer una foto del dueño del taller en su entorno. Es un tipo bien típico de aquí⁶⁰, moreno, el pelo negro, liso, tiene descendencia indígena.

⁶⁰ Fotografía tomada en Cusco, Perú.

—¿Y como está vestido?

—Lleva un jersey gris con un chaleco azul marino, pantalones negros y zapatos marrón.

—¿Y qué espacio ocupa en la fotografía?

— Está a la derecha de la foto, con el cuerpo ligeramente girado a su derecha, es decir, al centro de la fotografía. Su brazo derecho está levantado en diagonal y sujeta un objeto que está colgado en el techo. Lo está quitando de delante de uno de los calendarios para que se pueda ver la chica.

—Y en la vertical, ¿qué espacio ocupa?

—Hay más o menos un tercio de la fotografía arriba de su cabeza. En la foto aparece toda la pared hasta el techo.

—¿Cuántas paredes aparecen?

—Una pared y una partecita de otra.

—¿Pero está hecha de frente a la pared que aparece entera o está en perspectiva?. ¿Cuánto del techo aparece?

—Está en perspectiva. La esquina está a la derecha del hombre. Y sólo aparece un pequeño triángulo de techo arriba a la derecha de la fotografía. Su punta inferior apunta a la esquina.

—Entonces los bordes de las paredes y del techo forman una “Y”?

—Sí, pero el brazo izquierdo de la “Y” es más largo, está más inclinado hacia abajo.

—¿Cómo es este objeto que está sujetando?

—Es un rectángulo, con agujeros circulares.

—Pero ¿qué tamaño tiene? ¿Y cuántos agujeros?

—Es largo. A ver...1,2,3,4,5...6. Son seis agujeros.

—¿Qué tamaño tienen los agujeros?

—Más o menos el tamaño de un CD. Hay otros objetos iguales al lado del que sujeta. Están colgados verticalmente, desde el techo

—¿Cuántos?

—En la fotografía aparece uno a la izquierda del que está sujetando y otros dos a la derecha. Siendo que como levantó lateralmente la parte inferior del objeto, este tapa un pedazo del que está al lado.

—Habías dicho que sujetaba este objeto para que apareciera uno de los calendarios... ¿De qué manera lo sujeta?

—Lo sujeta por la punta de abajo y está inclinado, casi como si fuese la extensión de su brazo.

—¿Y cómo es el calendario que estaba detrás de él?

—Es horizontal. Hay una chica que está acostada de lado y lleva una braguita blanca, un biquini. El brazo de arriba está doblado y tapa el pecho con la mano.

—¿Y la cabeza está a la derecha o a la izquierda de la foto?

—La cabeza, no aparece. Está detrás del objeto en el canto superior izquierdo de mi fotografía.

—¿Los pies aparecen?

—No. Sólo aparecen los muslos. El objeto tapa parte de las piernas y ni las rodillas aparecen. Pero los pies tampoco aparecen en el calendario. No hacen parte del encuadre.

—Me habías dicho que la pared estaba forrada de calendarios con chicas desnudas...

—Sí, por ejemplo, debajo de este hay otros 2 verticales. El que aparece a la izquierda es una chica con el pelo negro y largo, el otro es una chica rubia.

—Explícame primero el de la chica morena.

—Vale, es un calendario del año 2010. La chica está más o menos de espalda, de manera que aparece el culo, pero también aparece su cara, porque mira hacia atrás.

—¿Por cuál lado mira hacia atrás? Es decir, gira su cabeza ¿hacia su derecha o izquierda?

—Está de espalda y gira su cabeza hacia su izquierda para mirar a la cámara.

—¿Es una foto de cuerpo entero?

—No. Está cortada luego abajo del culo, aparece una parte muy pequeña de las piernas.

—¿Cómo es su pelo? ¿Rizado? ¿Liso?

—Es liso y largo, pero no es totalmente liso, hay un cierto movimiento en las puntas.

—¿Y cómo están los brazos?

— Tiene el brazo izquierdo levantado y flexionado, de manera que se puede ver el pecho izquierdo de perfil. Debajo del brazo están los meses del calendario.

—Y el otro calendario ¿está a la derecha de este? ¿Entre este y el hombre?

—Sí. Efectivamente. Incluso el brazo del hombre esconde una parte de él.

—Me habías dicho que era una chica rubia. Cuéntame más.

—Sí, es rubia y tiene el pelo liso. Está de frente y a la altura de los pelos púbicos, hay una rejilla de tenis, que no aparece entera, puesto que la foto está cortada a la altura de los muslos. A la izquierda de la foto hay una franja vertical azul, el calendario es de 2009, y 2009 está en vertical, es decir, está el 2 arriba, debajo de él, el 0, luego el otro 0 e abajo el 9.

—¿En qué color está escrito?

—Blanco. Y delante de la rejilla, está escrito “M&M”. Luego hay otro cartel arriba, en lo alto, en la esquina superior derecha. Es otra chica rubia. Está de perfil, pero mira hacia la cámara.

—¿El cuerpo está girado en dirección al centro de la fotografía o al borde derecho?

—Al centro.

—¿Y qué postura tiene la chica?

—Tiene las piernas flexionadas y una hiper lordosis lumbar.

—¿Y aparece de cuerpo entero?

—No, las piernas salen justo arriba de la cabeza del hombre, los tobillos no llegan a aparecer.

—¿Y los brazos?

—Su brazo izquierdo está flexionado y se puede ver la cintura, el otro levantado y también flexionado. Se puede ver solamente el antebrazo. El codo está más o menos a la altura del pecho. Ah, ahora me doy cuenta de que tiene la mano apoyada en una rueda de coche. Hay montones de ruedas apiladas. Todo el fondo de la fotografía son ruedas. Y hay una banderita de Estados Unidos pequeñita que aparece a la derecha de la modelo, más o menos a la altura de su cuello.

—¿Hay más calendarios?

—Sí. Hay uno debajo de este, pero no se puede ver porque está detrás del hombre. Y luego hay otros dos más en la pared lateral. El de arriba aparece una chica de

perfil y luego ya está la puerta. Es una puerta azul. Abajo, apoyado en la puerta hay un rectángulo de madera verde claro con mangueras negras de distintos grosores. La de arriba es la más gruesa y las más de abajo la más fina.

—¿Pero cómo están dispuestas estas mangueras? ¿Están pegadas a la madera?

—Sí, efectivamente. No son rectas. Hacen una curva como una U abierta. Y hay varias “us” abiertas, una dentro de la otra, pero estas “us”, están boca abajo.

—¿Hay otras cosas en el suelo?

—A la izquierda del hombre hay seis ruedas con mangueras enrolladas.

—¿Y cómo están dispuestas?

—2, 2 y 2. Las dos que están más a la izquierda de la foto son más pequeñas.

—¿Y cómo es el suelo?

—Gris.

Vacíos descriptivos:

Paul no comenta que en el calendario arriba a la izquierda está escrito ABRO en vertical ni que es del año 2008. Tampoco habla que hay una rueda de coche en el canto inferior derecho de este cartel.

Tampoco habla de la reja recogida encima de la puerta.



Ilustración 54: dibujo realizado por la investigadora. Representación de la fotografía de Paul Yule



Ilustración 55: fotografía realizada por Paul Yule

Comparación entre el dibujo y la fotografía



Tabla 7: Comparación entre el dibujo de la investigadora y la fotografía de Paul Yule

Punto de vista (ángulo de la toma)	Proporciones	Colores	Falta de elementos		Elementos añadidos
			Por vacío descriptivo	Por olvido	
semejante	distorsionadas	semejantes	sí	no	no

El dibujo y la fotografía se parecen mucho, aunque haya diferencias significativas en los detalles de los calendarios y, sobre todo, en las ruedas con las mangueras que fueron dibujadas en otra posición distinta a la de la fotografía.

En la fotografía aparece más el suelo.

H) Mauricio Alejo

Relación con la fotografía: profesional

Descripción textual de su fotografía a través de diálogos

—Siéntate aquí. Te voy a explicar de lo que va mi fotografía: hubo una época en que estuve muy estresado. Trabajaba mucho, muchísimo. Casi no tenía tiempo para descansar. Estaba tan exhausto que mi cuerpo encontró una manera bastante rara de quejarse: en el medio del campo visual del ojo derecho, empecé a ver una mancha negra, que aparecía por episodios de entre 3 a 7 minutos impidiéndome de ver el centro de todas las cosas. Aparecía, quizá, tres veces al año; durante los años de 1998 al 2003. Fui a varios oftalmólogos y nadie encontraba nada. Ninguna lesión en la retina o en el globo ocular, ningún síntoma de cualquier enfermedad ya diagnosticada. Incluso me hicieron un examen de resonancia magnética para ver si la causa era neuronal. Nada... Fue una de las peores cosas que me han pasado. Pensé que me estaba quedando ciego. Me di cuenta de que tenía que respetar los límites de mi cuerpo. Empecé a trabajar menos y a hacer ejercicios físicos. Poco a poco los episodios fueron disminuyendo hasta desaparecer por completo. Desde entonces procuro llevar una vida lo más sana que pueda: hago ejercicios, duermo, me divierto... Quiero reflejar en esta fotografía este momento de mi vida.

—¿Y cómo vas a representarlo?

—Voy a hacer una pelota negra usando prendas negras y la voy a poner en la ventana. La pelota ocupará la parte central de la fotografía. Es más o menos cómo veía cuando me tuve el problema.

—¿Cómo es la ventana?

—Es cuadrada y blanca. Hay un cristal grande y una persiana que está recogida.

—¿Y qué se puede ver detrás de la ventana?

—Otra casa blanca.

—¿Aparece la casa entera?

—No. Imagínate que la ventana es un cuadrado. En la esquina superior derecha hay un rectángulo negro en vertical, que en realidad es una de las ventanas de la otra casa. En la esquina inferior derecha hay otra ventana, que en la fotografía aparece como un cuadrado negro. Delante del rectángulo superior cae una cuerda que sirve para subir y bajar la persiana. Esta cuerda no llega hasta el cuadrado inferior. Y tiene unas cositas de plástico colgadas en la punta.

—¿A la izquierda se puede ver alguna otra cosa o sólo la pared de la casa?

—Sí, en la esquina inferior izquierda hay otro cuadradito negro, pero mucho más pequeño que el de la derecha. Y arriba, pero un poco más para dentro hay una especie de marco rectangular negro, también en vertical, que es otra ventana de la casa del fondo.

—¿Alguna cosa más que deba saber?

—A ver... Sí. Hay una nevera al lado derecho de la ventana. No está en la misma pared, sino en la pared lateral, es decir, la puerta de la nevera está perpendicular a la ventana.

—¿La nevera sólo tiene una puerta?

—Tiene 2. Una más pequeña arriba, del congelador. Y la otra más grande.

—¿La nevera aparece en perspectiva o me equivoco?

—Sí, efectivamente. Pero la nevera no aparece entera. Puesto que es más alta que la ventana no aparece la parte de arriba. Y la parte de abajo tampoco porque la fotografía está cortada luego debajo de la ventana. Tampoco aparece toda la anchura de la nevera. Está cortada más o menos a la mitad.

—¿La ventana está abierta? Lo pregunto porque si la pelota negra está apoyada en la ventana...

—No, no. Es que la pared es bastante ancha y hay una parte de madera que mide más o menos unos 25cm y la pelota está sobre esta madera.

—¿Puedo tocar la ventana y la pelota?

—Sí, por supuesto. Vente por aquí...

Vacíos descriptivos:

A Mauricio se olvidó decir que la casa del fondo tenía dos niveles, uno un poco más cerca de la ventana y otro un poco más alejado. Tampoco habló que la casa era hecha de listones de madera horizontales.

No mencionó la escalera de la casa del fondo.

Los imanes de la nevera no fueron citados.

Mauricio no dijo que la ventana con el marco oscuro estaba dividida horizontalmente.

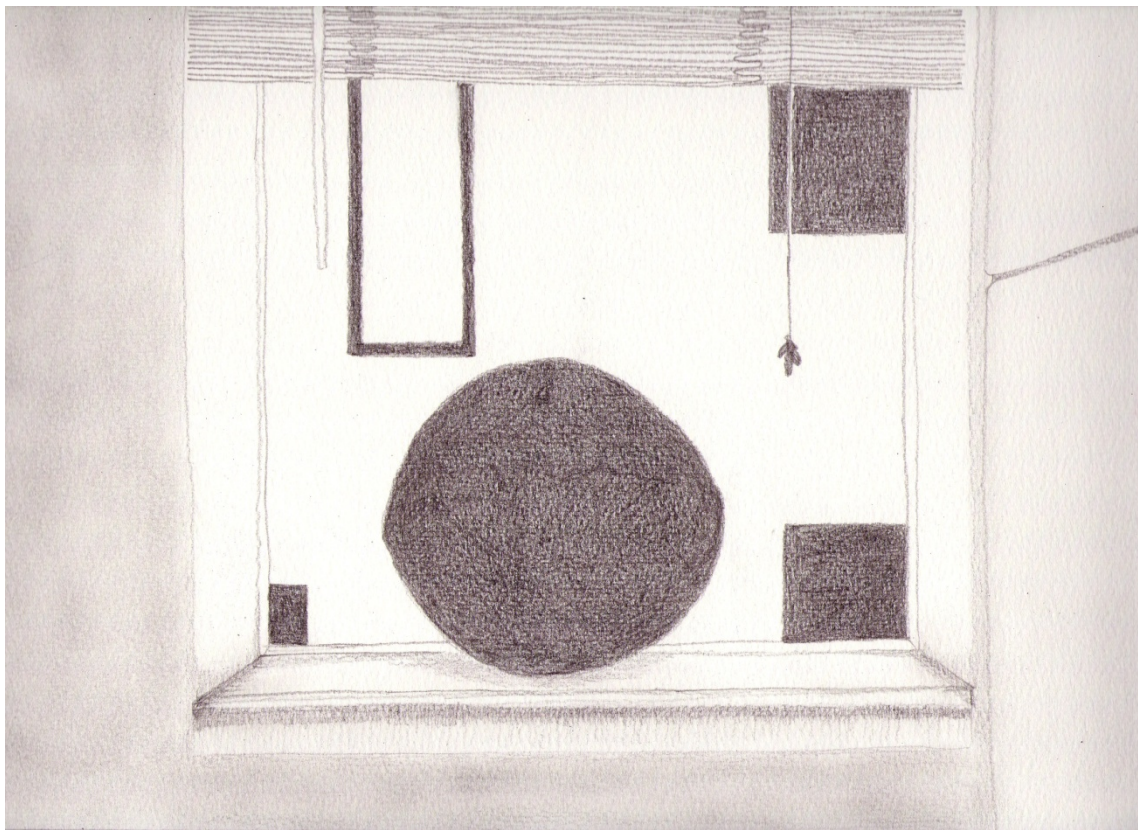


Ilustración 56: dibujo realizado por la investigadora. Representación de la fotografía de Mauricio Alejo



Ilustración 57: fotografía realizada por Mauricio Alejo

Comparación entre el dibujo y la fotografía

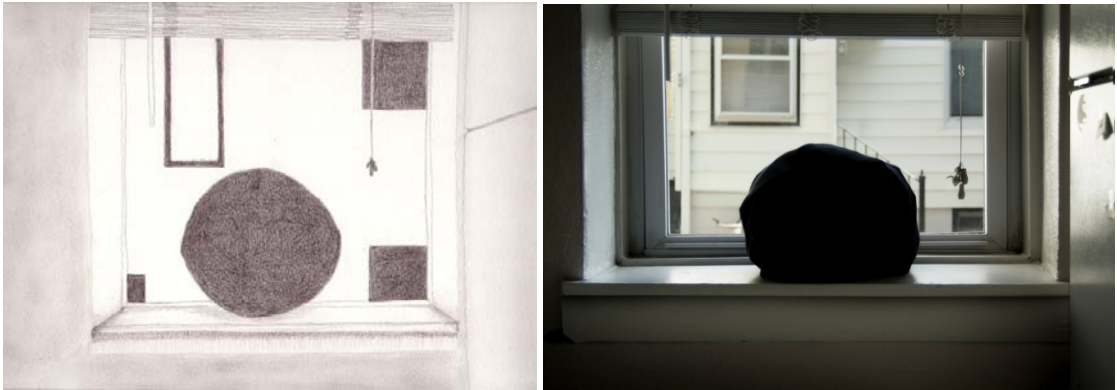


Tabla 8: Comparación entre el dibujo de la investigadora y la fotografía de Mauricio Alejo

Punto de vista (ángulo de la toma)	Proporciones	Colores	Falta de elementos		Elementos añadidos
			Por vacío descriptivo	Por olvido	
semejante	distorsionadas	semejantes	sí	no	no

El primer plano está bastante semejante al de la fotografía, pese a que en el dibujo la ventana aparece cuadrada mientras que en la fotografía la ventana es un rectángulo.

La cuerda de la persiana es más larga en la fotografía.

La casa que aparece en el fondo tiene menos detalles en el dibujo. la pared y las ventanas están dibujadas de manera mucho más sencilla de lo que aparecen en la fotografía.

I) Elena González

Relación con la fotografía: aficionada.

Descripción textual de su fotografía a través de diálogos

—Mi fotografía va a ser muy sencilla. Quiero expresar la sensación de agobio que imagino que tendría si perdiera la vista.

—¿Y cómo vas a expresarlo?

—Tú sabes que a mí me encanta leer. Siempre me ha gustado. Una de las peores cosas que me podría pasar es no poder leer. Voy a hacer una fotografía de un libro abierto, pero desenfocada lo suficiente para que se vea que hay textos, pero que no se pueda entenderlos. Quiero que las personas que vean la foto, intenten leerlo sin conseguirlo.

— ¿Es un libro de novela?

—No. En realidad es un libro de fotografías, pero estará abierto en la página donde hay solamente textos.

—¿Por qué has elegido un libro de fotografías?

—Bueno, no fue adrede. La verdad es que había cogido una novela, pero el libro no quedaba totalmente abierto como quería. Entonces cogí un libro de fotografías, que tiene la tapa dura y ese sí se queda totalmente abierto.

—¿Puedo tocarlo?

—¡Por supuesto, toma!

—Es un libro grande, y cuadrado.

—Sí.

—Me has dicho que el libro va a estar abierto. ¿Dónde vas a ponerlo? ¿Sobre la mesa?

—No. Sobre el suelo. Quería haber conseguido una superficie de mármol, que es fría y se puede asociar a la muerte. A los cementerios. Pero no la conseguí.

—Este suelo es duro y frío. ¿De qué material es? ¿Cerámica?

—Sí, cerámica.

—¿Blanca?

—Blanca con unas manchas gris claritas, imitando mármol.

—¿Y de qué ángulo vas a tomar la foto?

—Desde arriba.

—Entiendo que el libro va a estar apoyado en el suelo, es decir, la portada entera toca el suelo...

—Sí, efectivamente.

—¿Hay texto en las dos páginas que va a aparecer?

—Sí.

—¿Qué espacio ocupa el libro en la fotografía? Imagino que será una foto horizontal...

—Sí, es horizontal y el libro está en el centro, ocupando casi todo el espacio, pero queda como un marco blanco alrededor del libro: el suelo. En realidad, no está exactamente en el centro, sino un poco más hacia abajo.

—¿El suelo también va a estar desenfocado?

—Sí.

—¿Entonces no se podrá ver las marcas entre un ladrillo y otro?

—Bueno, esto sí se podrá ver, pero no están muy marcadas, la verdad.

—¿Estas marcas son blancas?

—Sí.

—¿Y dónde aparecen en la fotografía? ¿Los ladrillos son cuadrados o rectangulares?

—Son cuadrados. A ver... Hay una línea vertical en el medio de la fotografía. Esta línea coincide con la mitad del libro. Luego hay dos líneas horizontales, una arriba y otra abajo del libro.

—Cuando toqué el libro me percaté de que la portada es un pelín más grande que las hojas. Imagino que cuando el libro esté abierto, se pueda ver una parte de la parte interna de la portada, ¿no?

—Sí, tienes razón. Se puede ver un poquito.

—¿Y de qué color es?

—Es gris oscuro. Pero eso da igual porque la foto es en blanco y negro.

Vacíos descriptivos:

Elena no ha comentado que el texto estaba dividido en columnas y que los párrafos estaban separados. Tampoco comentó que la fotografía tenía una leve perspectiva.

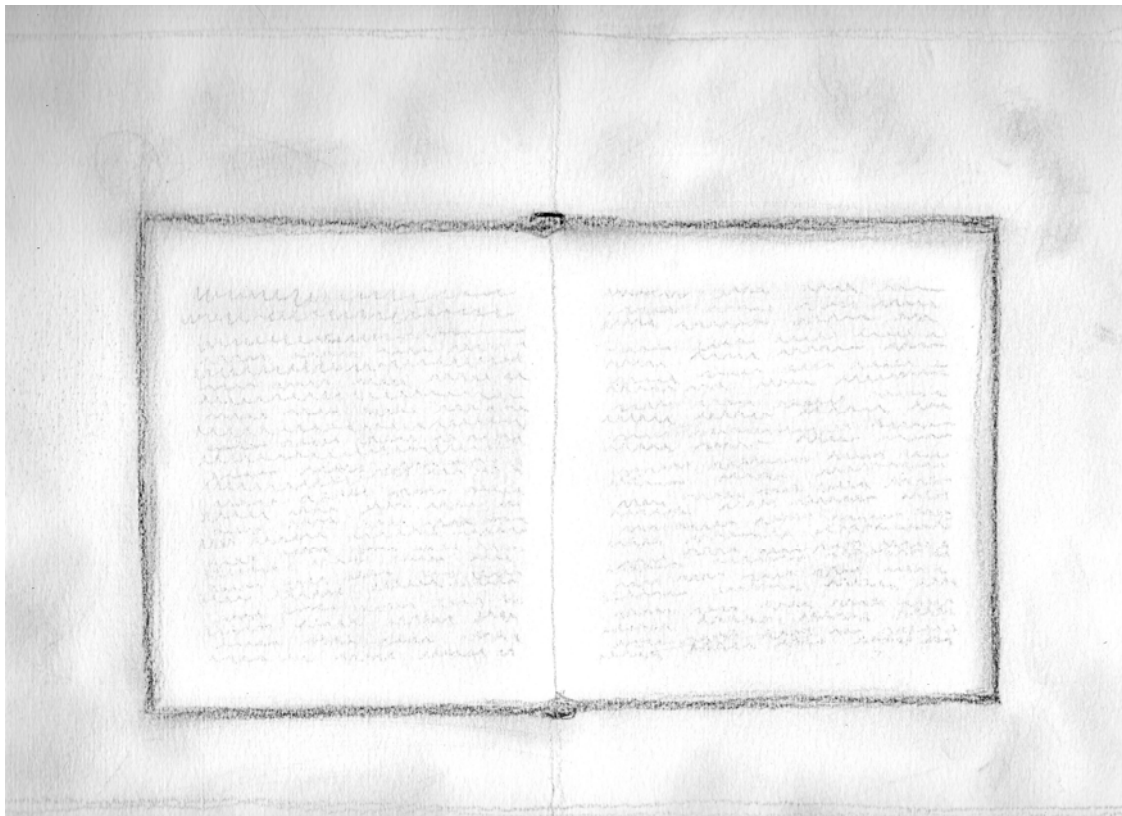


Ilustración 58: dibujo realizado por la investigadora. Representación de la fotografía de Elena González



Ilustración 59: Fotografía realizada por Elena González

Comparación entre el dibujo y la fotografía

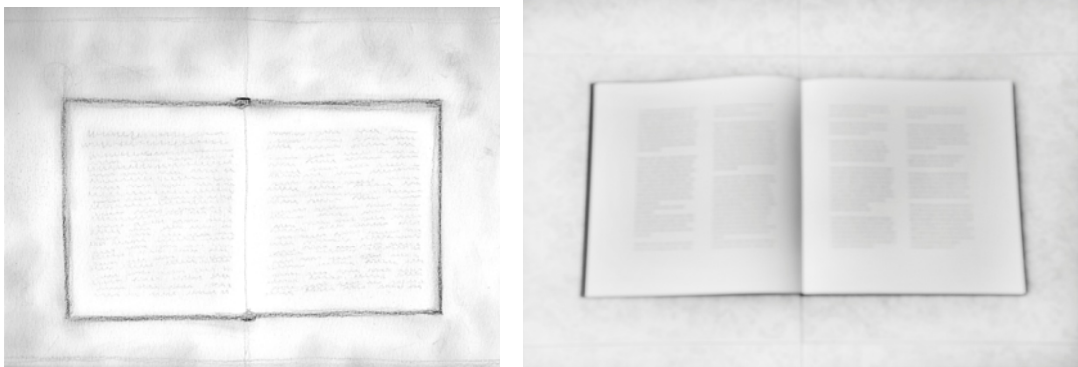


Tabla 9: Comparación entre el dibujo de la investigadora y la fotografía de Elena González

Punto de vista (ángulo de la toma)	Proporciones	Colores	Falta de elementos		Elementos añadidos
			Por vacío descriptivo	Por olvido	
distorsionado	semejantes	semejantes	no	no	no

El dibujo se parece mucho a la fotografía, sin embargo, las perspectivas están distintas.

Las distancias entre las líneas que separan los ladrillos con relación al libro son más grandes en el dibujo.

El texto aparece como un bloque único en el dibujo mientras en la fotografía está dividido en columnas y los párrafos están separados.

Las manchas grises en el suelo están más marcadas en el dibujo, mientras en la fotografía aparecen más suaves.

J) Luis Pérez-Mínguez

Relación con la fotografía: profesional

Descripción textual de su fotografía a través de diálogos

—Es una puesta de sol increíble. El cielo está muy colorido. La parte de arriba está muy azul. Luego hay una franja lila, otra naranja y la última roja.

—¿Sólo aparece el cielo en tu fotografía?

—Básicamente sí. Hay solamente una franja mínima de tierra, que aparece en negro.

—¿Qué es para ti una franja mínima? Es decir, proporcionalmente, ¿qué espacio ocupa en la fotografía?

—Imagínate si la fotografía estuviera en tamaño A4, sería como un dedo, más o menos.

—¿Hay nubes en el cielo?

—Sí. A la izquierda hay una nube grande, que no aparece entera en la foto. Como el sol ya se ha puesto. Esta nube tiene reflejos naranjas en la parte de abajo.

Detrás de ella, un poco más arriba hay otra un poco más pequeña con reflejos verdes. Una parte de esta nube está detrás de la grande. Y luego hay otras nubes finitas, que también tienen reflejos naranjas en la parte de abajo.

—¿Dónde están estas nubes finitas?

—Más o menos en el medio.

Vacíos descriptivos:

Luís no mencionó el árbol en contraluz en la esquina inferior derecha.

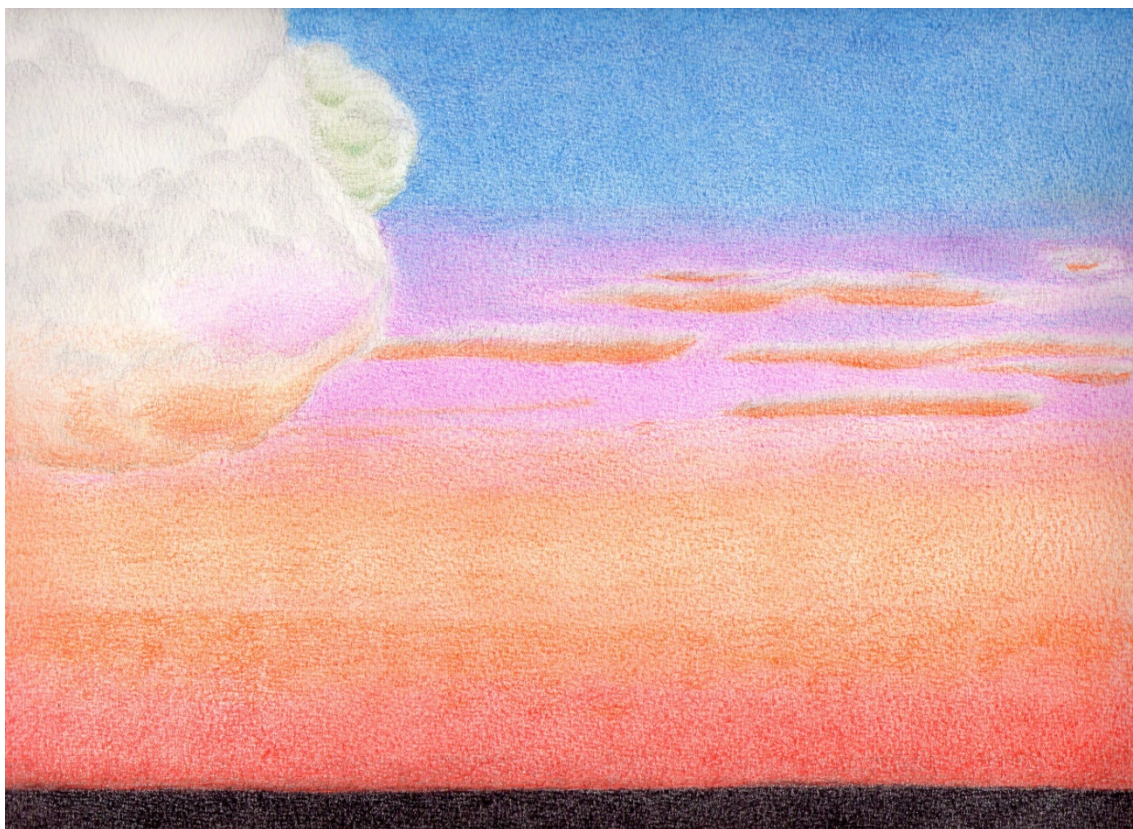


Ilustración 60: dibujo realizado por la investigadora. Representación de la fotografía de Luis Pérez-Mínguez



Ilustración 61: fotografía realizada por Luis Perez-Minguez

Comparación entre el dibujo y la fotografía



Tabla 10: Comparación entre el dibujo de la investigadora y la fotografía de Luis Perez-Minguez

Punto de vista (ángulo de la toma)	Proporciones	Colores	Falta de elementos		Elementos añadidos
			Por vacío descriptivo	Por olvido	
semejante	semejantes	distorsionadas	sí	no	no

El dibujo y la fotografía son bastante distintos. La investigadora imagina que, cómo las luces del atardecer son bastante efímeras, el momento descrito por el fotógrafo no corresponde al momento de la toma fotográfica. Parece ser que le describió el cielo y tomó la fotografía un poco después, cuando los colores y la forma de las nubes ya se habían modificado.

4.1.2. Experimento número 2

En este experimento, la investigadora hizo una fotografía de una modelo para un grupo de 10 fotógrafos con nociones de arte y dibujo que le acompañaron con una venda puesta durante todo el proceso de la toma fotográfica. Los fotógrafos con la venda puesta, la modelo y la investigadora se desplazaron desde la calle de Fuenterrabía, Madrid, hasta el muro de la antigua Real Fábrica de Tapices, en la calle de Andrés Torrejón, donde ha sido hecha la fotografía.



Ilustración 62: La modelo y los fotógrafos vendados para el experimento número 2
Fuente: propia

Los fotógrafos fueron orientados para que no se quitasen la venda en ningún momento del recorrido, ni durante la toma fotográfica, ni antes de recibir la autorización de la investigadora para hacerlo.

Todos los fotógrafos participantes tuvieron la oportunidad de tocar la modelo que posó para la fotografía, inmediatamente después de la toma fotográfica y en la misma postura en la que se encontraba en el instante de la foto.



Ilustración 63: La fotógrafa Maru Calmaestra toca la modelo
Fuente: propia

Después todos volvieron al estudio. Todavía con la venda puesta, los fotógrafos oyeron la descripción minuciosa de la fotografía hecha por la investigadora, que les explicó el concepto y la estética de su fotografía. Los participantes también le hicieron preguntas para quitar las dudas. Cuando terminada la descripción, los fotógrafos se quitaron el antifaz y empezaron a hacer el dibujo sin haber visto la fotografía.

Todos fueron orientados para que el dibujo debiera representar con la máxima exactitud posible la imagen mental que habían creado acerca de la fotografía hecha.



Ilustración 64: fotógrafos dibujando

Fuente: propia

Después de terminados los dibujos, a los fotógrafos se les ha enseñado la fotografía hecha y se les ha dado un cuestionario para que describieran las sensaciones que tuvieron y su opinión acerca de las relaciones entre el dibujo realizado, la fotografía y las imágenes mentales que tenían de ella.

Descripción verbal de la fotografía realizada

—Antes de empezar a hacer la foto os voy a explicar un poco sobre su concepto y cómo la voy a hacer: el concepto de mi fotografía está asociado también a la ceguera. Los ciegos a menudo necesitan de personas que le “presten sus ojos” para describirles

escenas de su entorno, situaciones, objetos o cualquier otra cosa que les despierte curiosidad. Mariana, la chica que os ha guiado hasta aquí es una modelo que representará a una persona ciega que necesita “ojos prestados” para acceder a informaciones de una realidad inaccesible: las cosas cotidianas, que estarán representadas a través de un periódico. Pero los ojos que le prestan la mirada no pasan de una ilusión, ya que en realidad no le pertenecen. Al final, mismo con los ojos prestados, la persona sigue sin poder ver. Estos ojos prestados estarán representados por una fotografía de los ojos de otra persona, que estará pegada sobre los ojos de la modelo. Una fotografía de los ojos no son los ojos en sí mismos, sino una representación de ellos: una fotografía no puede ver. Y eso, en este caso, significa que la incapacidad física de ver no puede ser subsanada, aunque alguien pueda describir una situación a un ciego con muchos detalles. Así mismo, el ciego nunca podrá verla. Ni con sus ojos, ni a través de los ojos de otra persona: la ceguera es una determinación del destino. He dado a Mariana un par de revistas y le he dicho que eligiera los ojos que le gustaría tener prestados y que me explicara la razón de su elección. Al final Mariana eligió los ojos de una modelo de una publicidad de cosméticos y os va a explicar por qué.

—He mirado muchas fotografías en las revistas: de hombres mujeres, jóvenes, viejos con todos los colores y formatos de ojos. Los que más me llamaron la atención fueron los de la modelo de los cosméticos, no sólo porque son muy bonitos, pero también porque me parecieron los más expresivos. Me pasaron una impresión de misterio.

—Pegamos la hoja de la revista a un cartón, para que se quedara más dura y no se doblara y en seguida recortamos los ojos separadamente. Así que tenemos dos ruedas, o más bien, dos elipses en las que voy a poner un trozo de cinta adhesiva y pegar a los párpados de Mariana, que estará con los ojos cerrados. Es importante decir que la modelo de los cosméticos había sido fotografiada de medio perfil con el rostro girado hacia la derecha y miraba hacia la cámara desde bajo hacia arriba. Siendo así, mismo que Mariana esté de medio perfil en la fotografía, los ojos prestados estarán mirando hacia la cámara. Queda un poco raro, como si fuera una mirada de reojo. Los

ojos prestados son verdes, están maquillados y sobresalen las pestañas muy negras. Las cejas de los ojos de cartón también aparecen y tapan las cejas de Mariana. La fotografía de la revista tenía un tamaño más grande que el tamaño natural, entonces Mariana ahora -tiene ojos que son más grandes que los suyos.

—Mariana estará apoyada en el muro, que es un muro de ladrillos. En la parte de abajo de la fotografía, los ladrillos están horizontales, pero en la parte de arriba, por la perspectiva, hacen una línea descendente desde la izquierda hacia la derecha de la foto. Las partes de su cuerpo que tocan el muro son el hombro derecho y una parte del brazo derecho. Mariana está de lado con relación al muro y voy a fotografiarla en medio perfil, así que su hombro izquierdo estará más cerca de la cámara que el derecho. El cuerpo de Mariana ocupa más el lado derecho de la foto. Si dividimos la foto verticalmente, su cabeza empieza en la línea central y ocupa el espacio de la derecha de la fotografía.

—Mi fotografía será vertical y utilizaré el plano americano. Bueno, no exactamente el americano: el corte está a la altura de la mitad de la ingle. Mariana tiene los brazos pegados al cuerpo desde los hombros hasta los codos. Los antebrazos están doblados más o menos a 45°. En las manos sujeta un periódico abierto, como si lo estuviera leyendo. La parte izquierda del periódico, la de la portada está inclinada, más o menos paralela a su rostro, que mira hacia abajo, al periódico abierto, como si lo estuviera leyendo. En cuanto a la altura, la parte de debajo de la portada empieza un poquito abajo de su cintura y termina más o menos a la mitad de su pecho. La parte derecha del periódico, la que está más cerca de la pared, está más inclinada hacia arriba. Casi vertical. Su cabeza mira al periódico, sin embargo, los ojos de cartón miran a la cámara. La punta superior de la parte del periódico que Mariana sujeta con su mano izquierda está un poco enrollada y se cae para fuera. Como se dobla desde el medio del periódico, la parte doblada forma un triángulo tapando una parte del logotipo del periódico y el título de la materia de la portada. La puntita está enrollada hacia dentro, en dirección al periódico mismo.

—Su pelo es liso y largo, más o menos hasta la altura del pecho. Es castaño claro, pero las puntas son muy claritas: están desteñidas y son rubias. La parte sobre el hombro izquierdo está hacia delante y aparece el hombro, sin embargo la parte de la derecha, está hacia atrás.

—Lleva puestas dos camisetas, una por encima de la otra. La de arriba es roja y cortita. El escote es reto de hombro a hombro, los hombros quedan a muestra. Esta camiseta termina luego abajo del pecho y luego, en la cintura, Mariana lleva un cinturón ancho y negro, pero eso no aparece en la fotografía porque la posición del periódico esconde esta parte de su cuerpo. Lo que se puede ver es: arriba del periódico una camiseta roja y debajo de él, una camiseta negra. La de abajo es negra y larga. Termina en la altura de la ingle y un poco antes del límite inferior de la fotografía. Aparece una franja mínima del pantalón. Casi nada. Es un vaquero azul oscuro.

Preguntas hechas por los fotógrafos:

—¿Mariana lleva flequillo?

—No, pero el pelo no es entero. Los hilos cerca del rostro son más cortos: terminan en la altura de la barbilla.

—¿De qué lado está la raya del pelo?

—A la izquierda de la foto, pero no aparece.

—¿Lleva pendientes?

—Sí. Pero no aparecen.

—¿Cómo es su boca?

—Tiene los labios ligeramente gruesos, pero la boca no es grande. Es normal.

—¿Cómo está la posición de las manos?

—Su mano izquierda, la que sujeta la parte más alta del periódico, está prácticamente toda escondida detrás de él. Lo único que aparece es el dedo gordo y la

base del indicador. El indicador mismo, está detrás del periódico. De la mano derecha, no aparece el dedo gordo, solo los otros 4 dedos que sujetan el periódico por la portada.

—¿Qué hay en la portada del periódico?

—Hay 3 columnas y en la del centro hay una fotografía de un hombre cuya cabeza no aparece: está escondida por la punta del periódico que está doblada hacia abajo.

—¿Qué periódico es?

—El 20 minutos.

—¿Cuántos años tiene Mariana?

—17.

—¿Es modelo profesional?

—No.

—¿De qué color es su piel?

—Muy blanquita.

—¿Y los ojos? Sé que no aparecen. Lo pregunto por curiosidad.

—Verdes.

—¿De qué tamaño son sus pechos? No me he atrevido a tocarlos.

—Normales, ni muy grandes ni muy pequeños.

—¿De qué color son los ladrillos?

—Color de ladrillos. En tonos de naranja y tierra.

—¿Los espacios entre los ladrillos son oscuros o claros?

—Oscuros. Y en bajo relieve.

—¿Cómo son los cortes de la fotografía? Sobra mucho espacio por encima de la cabeza y en los lados?

—No. Arriba sobra un poquito. Y en los lados nada. A la derecha, la foto está cortada exactamente cuándo termina el brazo de Mariana, que incluso está ligeramente cortado. A la izquierda, termina cuando termina el periódico, que también está ligeramente cortado.

Vacíos descriptivos

La investigadora no mencionó el anillo en la mano izquierda de la modelo y la pulsera en su brazo derecho. Tampoco informó que la modelo tenía las uñas pintadas de rojo.

En el momento de la descripción, la investigadora no se había percatado de que aparecía una pequeña parte de la ceja y del párpado derechos de la modelo, por debajo del cartón.

Tampoco informó que el cartón sobre el ojo izquierdo pasaba por encima del pelo.

La investigadora no dejó claro que había unos ladrillos más claros y otros más oscuros.

La investigadora no dijo que no aparecía la última página del periódico.

No fue explicado que la línea del escote era una línea recta descendiente desde el hombro derecho de la modelo hasta su hombro izquierdo.

Observación

En las comparaciones entre dibujos y fotografía no se ha considerado los vacíos descriptivos ni la calidad técnica de los dibujos.



Ilustración 65: fotografía realizada por la investigadora para el experimento número 2

A) Maru Calmaestra



Ilustración 66: dibujo realizado por Maru Calmaestra

Comparación entre el dibujo y la fotografía



Tabla 11: Comparación entre el dibujo de Maru Calmaestra y la fotografía de la investigadora

Punto de vista (ángulo de la toma)	Proporciones	Colores	Falta de elementos		Elementos añadidos
			Por vacío descriptivo	Por olvido	
semejante	semejantes	semejantes	si	no	no

Ladrillos: Están bien representados, con la parte superior descendente, aunque Maru ha vuelto a ascender el trazado de los ladrillos a la derecha de la modelo.

Periódico: Coincide con el de la fotografía, pero falta la foto de la portada y el logotipo aparece entero.

Pelo: En cuanto al color, en el dibujo está más claro que en la fotografía. La posición de la raya está correcta, sin embargo en pelo en el dibujo tapa el hombro izquierdo y está un poco más corto que en la fotografía.

Ojos de cartón: En el dibujo están en tamaño natural y no miran a la cámara.

Boca: Está bien representada

Camisetas: Se parecen mucho a las de la fotografía.

Brazos y manos: Se parecen mucho a las de la fotografía.

Pantalón: Está muy bien representado.

Proporciones: Son semejantes a las proporciones de la fotografía.

Encuadramiento: En el dibujo sobra espacio en las laterales.

Entrevista en el capítulo 9 (anexos)

B) Miguel Tejero



Ilustración 67: dibujo realizado por Miguel Tejero

Comparación entre el dibujo y la fotografía



Tabla 12: Comparación entre el dibujo de Miguel Tejero y la fotografía de la investigadora

Punto de vista (ángulo de la toma)	Proporciones	Colores	Falta de elementos		Elementos añadidos
			Por vacío descriptivo	Por olvido	
semejante	semejantes	semejantes	si	no	sí

Ladrillos: Están representados a través de rayas, con la parte superior descendente, sin embargo en la parte superior hay una línea ascendente que no corresponde a la foto.

Periódico: Coincide con el de la fotografía, sin embargo la punta está doblada desde el medio de la hoja y no desde el medio del periódico.

Pelo: En cuanto al color, en el dibujo está más claro que en la fotografía, como si la modelo fuera pelirroja. La posición de la raya está invertida y el pelo está un poco más corto que en la fotografía.

Ojos de cartón: En el dibujo están en tamaño natural y no miran a la cámara.

Boca: Está bien representada

Camisetas: Se parecen a las de la fotografía, sin embargo la negra está más corta.

Brazos y manos: Miguel ha dibujado 4 dedos de la mano derecha, mientras debería aparecer solamente el dedo gordo. En la otra mano, aparece el dedo gordo en el dibujo.

Pantalón: Aparece una franja larga del pantalón y bolsillos que no han sido descritos.

Proporciones: Son semejantes a las proporciones de la fotografía.

Encuadramiento: Es semejante al de la fotografía.

Entrevista en el capítulo 9 (Anexos)

C) Thiago Sabino



Ilustración 68: dibujo realizado por Thiago Sabino

Comparación entre el dibujo y la fotografía



Tabla 13: Comparación entre el dibujo de Thiago Sabino y la fotografía de la investigadora

Punto de vista (ángulo de la toma)	Proporciones	Colores	Falta de elementos		Elementos añadidos
			Por vacío descriptivo	Por olvido	
semejante	distorsionadas	semejantes	si	no	no

Ladrillos: Thiago ha representado la línea descendente, sin embargo lo dibujó como si el muro estuviera terminando luego arriba de la cabeza de la modelo.

Periódico: Coincide con el de la fotografía, sin embargo la punta está doblada desde el medio de la hoja y no desde el medio del periódico.

Pelo: En cuanto al color, está bien, pero la posición de la raya la puso central. Y el pelo está delante del hombro derecho de la modelo.

Ojos de cartón: En el dibujo están en tamaño natural y no miran a la cámara.

Boca: Está bien representada, pero un poco más grande que en la fotografía.

Camisetas: Se parecen a las de la fotografía.

Brazos y manos: El codo está alejado del cuerpo y aparecen los 4 dedos de la mano derecha, mientras debería aparecer solamente el dedo gordo.

Pantalón: Muy bien representado.

Proporciones: Son semejantes a las proporciones de la fotografía.

Encuadramiento: Sobran espacios arriba y a la izquierda de la fotografía.

Observación: El fotógrafo informó que no sabía dibujar la modelo en medio perfil.

Entrevista en el capítulo 9 (Anexos)

D) Marie-Pierre Cravedi



Ilustración 69: dibujo realizado por Marie- Pierre Cravedi

Comparación entre el dibujo y la fotografía



Tabla 14: Comparación entre el dibujo de Marie-Pierre Cravedi y la fotografía de la investigadora

Punto de vista (ángulo de la toma)	Proporciones	Colores	Falta de elementos		Elementos añadidos
			Por vacío descriptivo	Por olvido	
semejante	semejantes	semejantes	si	si	sí

Ladrillos: Están muy bien representados.

Periódico: En el dibujo está doblada la lateral y no la parte de arriba. El logotipo aparece entero y no aparece la fotografía.

Pelo: Está muy bien representado, pero un poco más corto.

Ojos de cartón: Están bien, pero no miran a la cámara.

Boca: Está bien representada.

Camisetas: Se parecen a las de la fotografía.

Brazos y manos: El codo está alejado del cuerpo y no aparecen las manos.

Pantalón: No aparece en el dibujo.

Proporciones: Son semejantes a las proporciones de la fotografía.

Encuadramiento: Es semejante al de la fotografía.

Observación: La fotógrafa dibujó la oreja con un pendiente, lo que había sido informado que no aparecía en la foto.

Entrevista en el capítulo 9 (Anexos)

E) Esther Gimenez



Ilustración 70: dibujo realizado por Esther Giménez

Comparación entre el dibujo y la fotografía



Tabla 15: Comparación entre el dibujo de Esther Giménez y la fotografía de la investigadora

Punto de vista (ángulo de la toma)	Proporciones	Colores	Falta de elementos		Elementos añadidos
			Por vacío descriptivo	Por olvido	
semejante	distorsionadas	semejantes	si	si	no

Ladrillos: La representación de la línea descendente corresponde a la descripción, sin embargo la fotografía no ha sabido resolver el cambio sutil de inclinación en el medio de su dibujo. Los ladrillos están blancos.

Periódico: No está doblado, aparece el logotipo entero y no aparece la fotografía.

Pelo: La posición de la raya está central y aparecen las puntas en los dos lados. En cuanto al color, en el dibujo las puntas están más oscuras que el resto del pelo.

Ojos de cartón: En el dibujo tienen la forma cuadrada y no elíptica.

Boca: Está bien representada.

Camisetas: Se parecen a las de la fotografía, sin embargo la negra está más corta.

Brazos y manos: En el dibujo aparecen los 4 dedos de la mano derecha, mientras debería aparecer solamente el dedo gordo.

Pantalón: No aparece en el dibujo.

Proporciones: Son semejantes a las proporciones de la fotografía.

Encuadramiento: Sobra demasiado espacio arriba de la cabeza y a la izquierda.

Observación: La fotografía relata que no supo dibujar la modelo en medio perfil.

Entrevista en el capítulo 9 (Anexos)

F) Angela Piñó



Ilustración 71: dibujo realizado por Angela Piñó

Comparación entre el dibujo y la fotografía



Tabla 16: Comparación entre el dibujo de Ángela Piñó y la fotografía de la investigadora

Punto de vista (ángulo de la toma)	Proporciones	Colores	Falta de elementos		Elementos añadidos
			Por vacío descriptivo	Por olvido	
semejante	semejantes	semejantes	si	no	sí

Ladrillos: Están bien representados.

Periódico: Semejante al de la fotografía.

Pelo: .Semejante al de la fotografía.

Ojos de cartón: En el dibujo están en tamaño natural y no miran a la cámara.

Boca: Está bien representada

Camisetas: Se parecen a las de la fotografía, sin embargo la negra está más corta.

Brazos y manos: La fotógrafa ha dibujado 4 dedos de la mano derecha, mientras debería aparecer solamente el dedo gordo y la otra mano no aparece en el dibujo.

Pantalón: Aparece una franja larga del pantalón y bolsillos que no han sido descritos.

Proporciones: Son semejantes a las proporciones de la fotografía.

Encuadramiento: Sobran espacios arriba y a la izquierda de la modelo.

Entrevista en el capítulo 9 (Anexos)

G) Edgard Marques



Ilustración 72: dibujo realizado por Edgard Marques

Comparación entre el dibujo y la fotografía



Tabla 17: Comparación entre el dibujo de Edgard Marques y la fotografía de la investigadora

Punto de vista (ángulo de la toma)	Proporciones	Colores	Falta de elementos		Elementos añadidos
			Por vacío descriptivo	Por olvido	
semejante	semejantes	semejantes	si	sí	no

Ladrillos: Pese a no haber dibujado todos los ladrillos, el fotógrafo ha representado los ladrillos horizontales abajo y inclinados arriba.

Periódico: Se asemeja al de la fotografía, sin embargo la punta está doblada desde el medio de la hoja y no desde el medio del periódico.

Pelo: Se asemeja al de la fotografía, pero está un poco más corto.

Ojos de cartón: En el dibujo no miran a la cámara.

Boca: Está muy fina con relación a la fotografía.

Camisetas: Se parecen a las de la fotografía.

Brazos y manos: En el dibujo aparecen 4 dedos de la mano derecha, mientras debería aparecer solamente el dedo gordo. El brazo no está pegado al cuerpo.

Pantalón: No aparece en el dibujo.

Proporciones: Son semejantes a las proporciones de la fotografía.

Encuadramiento: Sobran espacios en las laterales y arriba de la modelo.

Entrevista en el capítulo 9 (Anexos)

H) Garazi Erdaide



Ilustración 73: dibujo realizado por Garazi Erdaide

Comparación entre el dibujo y la fotografía



Tabla 18: Comparación entre el dibujo de Garazi Erdaide y la fotografía de la investigadora

Punto de vista (ángulo de la toma)	Proporciones	Colores	Falta de elementos		Elementos añadidos
			Por vacío descriptivo	Por olvido	
semejante	distorsionadas	semejantes	si	no	no

Ladrillos: Están bien representados.

Periódico: La punta no está doblada en el dibujo.

Pelo: Se asemeja al de la fotografía, pero no aparece el hombro izquierdo de la modelo.

Ojos de cartón: En el dibujo no miran a la cámara.

Boca: Está muy fina con relación a la fotografía.

Camisetas: Se parecen a las de la fotografía, sin embargo la camiseta negra fue dibujada en azul oscuro.

Brazos y manos: Las manos no aparecen y el brazo no está pegado al cuerpo.

Pantalón: Aparece en el dibujo, pero está blanco.

Proporciones: El dibujo está casi cuadrado, mientras la fotografía es rectangular y vertical.

Encuadramiento: Sobra espacio a la izquierda de la modelo.

Entrevista en el capítulo 9 (Anexos)

I) Javier Sánchez

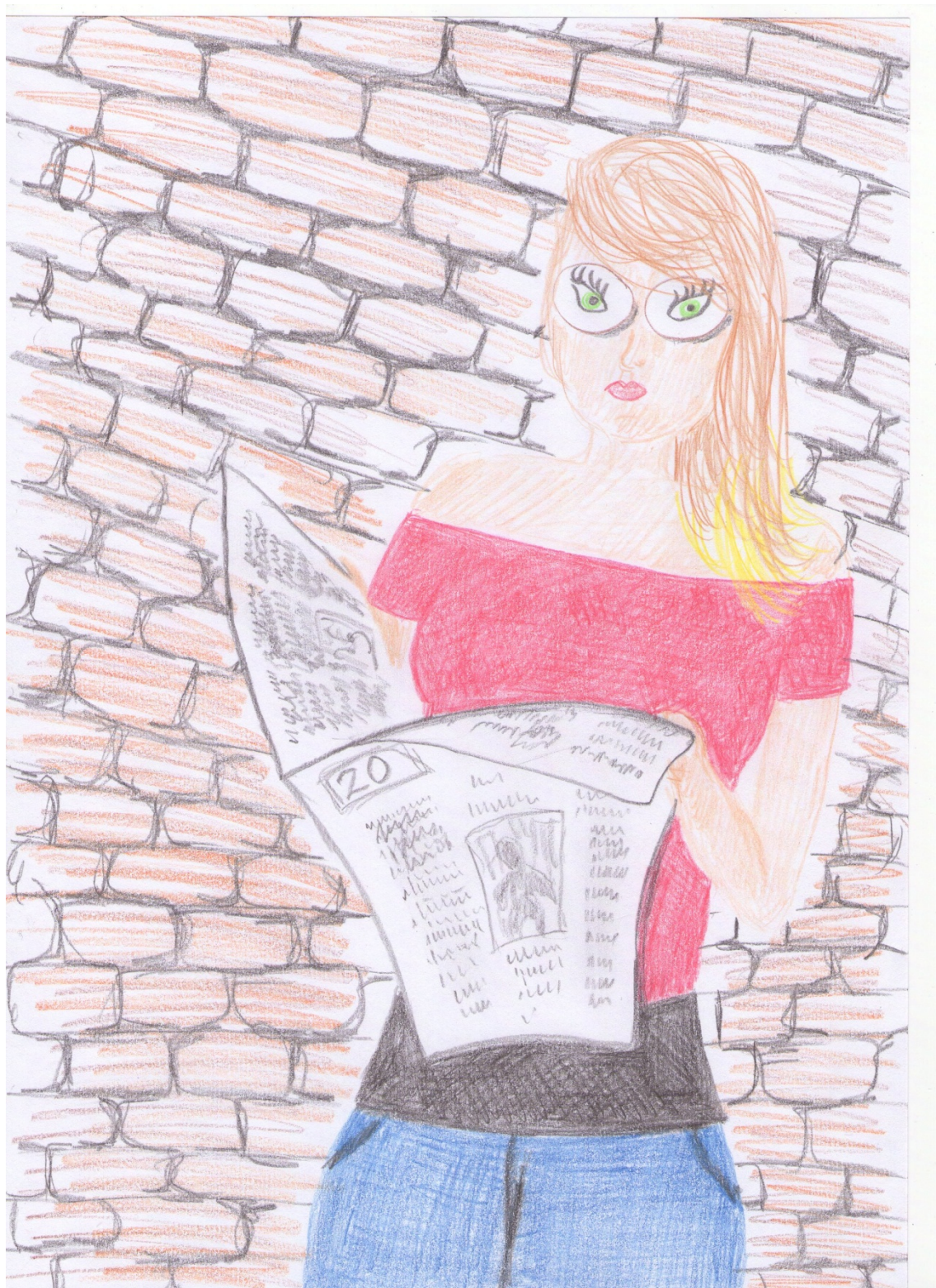


Ilustración 74: dibujo realizado por Javier Sánchez

Comparación entre el dibujo y la fotografía



Tabla 19: Comparación entre el dibujo de Javier Sánchez y la fotografía de la investigadora

Punto de vista (ángulo de la toma)	Proporciones	Colores	Falta de elementos		Elementos añadidos
			Por vacío descriptivo	Por olvido	
semejante	semejantes	semejantes	si	no	si

Ladrillos: Están bien representados.

Periódico: Está bien representado.

Pelo: Se asemeja al de la fotografía.

Ojos de cartón: Están bien representados.

Boca: Está bien representada.

Camisetas: Se parecen a las de la fotografía.

Brazos y manos: Las manos no aparecen.

Pantalón: Está bien representado, pero con bolsillos.

Proporciones: Bien.

Encuadramiento: Sobra espacio a la izquierda de la modelo.

Entrevista en el capítulo 9 (Anexos)

J) Pascual Arroyo



Ilustración 75: dibujo realizado por Pascual Arroyo

Comparación entre el dibujo y la fotografía



Tabla 20: Comparación entre el dibujo de Pascual Arroyo y la fotografía de la investigadora

Punto de vista (ángulo de la toma)	Proporciones	Colores	Falta de elementos		Elementos añadidos
			Por vacío descriptivo	Por olvido	
semejante	semejantes	semejantes	si	no	sí

Ladrillos: Están bien representados.

Periódico: La punta no está doblada en el dibujo.

Pelo: Se asemeja al de la fotografía, pero está dibujado sobre los dos hombros de la modelo.

Ojos de cartón: En el dibujo no miran a la cámara.

Boca: Está bien representada.

Camisetas: Se parecen a las de la fotografía, sin embargo la camiseta negra fue dibujada en azul oscuro.

Brazos y manos: Bien representados.

Pantalón: Bien representado, sin embargo tiene bolsillos.

Proporciones: En el dibujo aparece más de las piernas de la modelo.

Encuadramiento: Sobra espacio a la izquierda de la modelo.

Entrevista en el capítulo 9 (Anexos)

4.1.3 Experimento número 3

En el experimento número 3, la investigadora acompañó, con una venda puesta, a 6 fotógrafos ciegos en una toma fotográfica individual. Todos los fotógrafos ciegos participantes del experimento han podido ver en algún momento de sus vidas, es decir, todos tienen algún tipo de memoria visual. Cada fotógrafo pudo elegir el tema de su fotografía y la técnica a ser utilizada para su realización. Antes de hacer la fotografía, los fotógrafos no le han dado a la investigadora ninguna información sobre cómo y dónde sería hecha su fotografía. Algunos de los fotógrafos ciegos colaboradores suelen tener la ayuda de un asistente que les describen sus imágenes. En este caso, hicieron como suelen hacer habitualmente, es decir, los fotógrafos que tienen asistentes, solicitaron ayuda a ellos y los que suelen trabajar solos, así lo hicieron. Después, sin haber visto las fotografías, la investigadora las representó a través de un dibujo basada en las descripciones hechas por cada fotógrafo o su asistente y en su percepción a través de los otros sentidos, que no el de la vista.

A) Fernando Camuaso Segundo

Grado de ceguera: total

Uso de asistente: sí

Descripción textual de su fotografía a través de diálogos

—Estamos delante de la playa. ¿Escuchas el ruido de las olas? Son ondas pequeñas.

—Sí.

—Pues quiero fotografiar la playa. Me encanta el sonido del mar. Es muy relajante. Voy a hacer un par de fotos aquí, luego le pediré a Dirte (la asistente) que me ayude a editar.

—De acuerdo.

Fernando toma un par de fotografías y luego le pide a su asistente que le describa su fotografía. En el momento en que la asistente describe la fotografía, la investigadora está apartada de ellos y no escucha la conversación. Luego Fernando vuelve y ya sin la ayuda de su asistente, describe la fotografía.

—¡Ya lo tenemos!

—Muy bien. Entonces quiero que me expliques cómo es tu fotografía. ¿Es vertical u horizontal?

—Es una foto de la playa. Horizontal.

—¿Y qué hay en ella? ¿Aparecen el cielo y la arena también?

—Sí.

—¿Y qué aparece más, la arena o el mar?

—Más o menos lo mismo. La mitad de abajo es arena y en la otra aparece el mar y montañas al fondo. Las montañas también aparecen azules, un poco más oscuras que el mar. Hay montones de barcos en el mar. Son yates. Los yates tienen mástiles y están más a la derecha de la foto. Hay un yate más grande, que tiene una punta que apunta a la derecha. Estos barcos están al fondo y la línea del horizonte está un poco inclinada.

—¿Inclinada en qué dirección? ¿La parte más alta está en la parte derecha o en la parte izquierda de la fotografía?

—No sé.

—Ok. ¿Te acuerdas si hay algo más en la foto?

—Sí, hay un palo en la arena. Cerca del mar. Está más a la derecha. Es una rama de árbol que se cayó y aparece horizontalmente en la foto. Cerca de la punta izquierda de la rama sale otra rama pequeña inclinada hacia arriba. Luego en la parte de abajo, más o menos en el centro hay unas piedras grandes. Hay una que está en primer plano y no aparece la parte de abajo, porque la fotografía la corta.

—¿Sabes si son muchas o pocas piedras?

—No. También hay una planta grande en la esquina inferior izquierda. Es una planta grasa, de esas que tienen las hojas grasas y terminan en punta. Unas hojas son más oscuras que otras.

—¿Cómo la que tocamos antes de hacer la foto?

—Sí. Como aquella.

-¿Alguna otra cosa?

—En la otra esquina, arriba, hay un árbol, pero no aparece entero. Las hojas están más o menos en la misma altura del mar, de las montañas y del cielo. Tiene hojas finas.

—¿Sabes cómo es el tronco de este árbol? Si es grueso o finito...

—No. No sé si aparece en la foto.

Vacíos descriptivos:

Fernando no habla de las nubes sobre las montañas, de las sombras en la arena y de las plantas delante de las piedras.



Ilustración 76: Dibujo de la investigadora referente a la representación de la foto de Fernando Camuaso Segundo



Ilustración 77: Fotografía de Fernando Camuaso Segundo

Comparación entre el dibujo y la fotografía



Tabla 21: Comparación entre el dibujo de la investigadora y la fotografía de Fernando Camuaso Segundo

Punto de vista (ángulo de la toma)	Proporciones	Colores	Falta de elementos		Elementos añadidos
			Por vacío descriptivo	Por olvido	
semejante	semejantes	semejantes	si	no	no

Sin considerar los vacíos descriptivos, la investigadora comete tres errores bastante evidentes:

Interpreta que “en la otra esquina, arriba, hay un árbol” se refiere a la esquina del lado opuesto, mientras el fotógrafo quiso decir “en la esquina superior”. El árbol está dibujado en el lado contrario.

La rama pequeña que sale del palo en la arena también está dibujada saliendo de la derecha a la izquierda y en la fotografía es al revés.

La investigadora, por no saber cuántas piedras hay, dibuja tres piedras, mientras en la fotografía aparece solamente una piedra grande.

A no ser por estos errores y los vacíos descriptivos, hay similitudes en cuanto a las proporciones, contenido y colores.

B) Gerardo Nigenda

Grado de ceguera: total

Uso de asistente: sí

Descripción textual de su fotografía a través de diálogos

Gerardo decide hacer una fotografía de una mujer indígena de la región de Juchitán, México. Para la toma fotográfica, les acompaña Paty, la esposa de Gerardo, que también servirá de su asistente. La toma fotográfica se dará en un mercado y Paty está encargada de describirle a Gerardo las mujeres de origen indígena que encuentra en el camino. Cuando la descripción se encaja con lo que está buscando, Gerardo se acerca a la persona y le pide autorización para fotografiarla. La investigadora les acompaña con los ojos vendados.

—Aquí hay una señora, que creo que es exactamente lo que estás buscando, Gerardo.— Dijo Paty.

—¡Qué bien! ¿Cómo es ella?

—Es una señora bastante mayor. Tiene la piel morena y muy arrugadita. Lleva una trenza larga adornada con una cinta morada y tiene una mirada muy cálida. ¡Parece ser una señora súper simpática!

—¡Perfecto! Acércame a ella.

—Buenas tardes, señora. Encantado en conocerle. Estoy desarrollando un trabajo fotográfico y me gustaría hacerle un retrato. Mi mujer me ha dicho que usted es muy simpática.

—Gracias ¿Pero usted quiere fotografiarme a mí? —pregunta la mujer, tímidamente.

—Sí. A usted. Si usted no se importa. Estoy retratando mujeres de origen indígena, de Juchitán, porque tienen el mismo origen mío y de toda mi familia. Y usted se encaja exactamente con el perfil que estoy buscando...

—¡Ah, bien! ¿Pero cómo usted toma fotografías?

—Soy fotógrafo. Por el sonido de su voz, puedo ubicarle y tomar la fotografía.

—De acuerdo, si es por ayudarle, lo acepto.

—Muchas gracias. Voy a tocarle el rostro para ubicarle mejor.

Gerardo toma una serie de fotos de la mujer y luego, con la ayuda de Paty, elige la fotografía que va a utilizar. La investigadora empieza el dibujo y hace preguntas. Cuando Gerardo sabe la respuesta, responde él mismo y lo que no sabe, lo pregunta a Paty.

—¿Es un retrato vertical o horizontal?

—Vertical.

—¿Y qué aparece en la fotografía? Es decir, es una fotografía de cuerpo entero, plano americano, *close up*?

—Es una fotografía de su cara. Pero aparecen también los hombros, hasta la altura de las axilas, más o menos.

—¿Los hombros aparecen enteros?

—No. La foto está cortada y las puntas de los hombros no aparecen.

—¿Y cuanto sobra de espacio arriba de la cabeza de la mujer?

—Sobra un poco. Más o menos el mismo tamaño de su frente.

—He escuchado que la mujer era mayor y tenía la piel bastante arrugada.

—Sí. Tiene muchas arrugas muy marcadas en la frente y alrededor de los ojos.

—También he escuchado que llevaba una trenza adornada con una cinta morada.

¿Tiene el pelo blanco?

—Las raíces sí que están blancas, pero el pelo es negro.

—¿Lleva solamente una trenza?

—Sí.

—¿Y se puede verla en la fotografía?

—Sí, porque la trenza no está en el medio, sino en lado derecho de su cabeza.

—Entonces en la fotografía aparece a la izquierda, ¿verdad?

—Eso es. Es una trenza larga que empieza en la altura de la parte de debajo de la oreja y pasa por detrás del hombro.

—¿Aparecen las orejas?

—La oreja a la derecha de la foto aparece. La del lado de la trenza, no.

—Me habías dicho que las raíces están blancas. ¿El pelo aparece dividido? ¿Hay alguna raya?

—Sí. Lleva una raya, en el mismo lado de la trenza.

—¿Cómo está adornada la trenza?

—Hay una cinta morada, que va trenzada junto con el pelo.

—¿La señora es delgada o gorda?

—Es delgada.

—¿Cómo son sus ojos?

—Negros. Y pequeños. Tiene los ojos almendrados, con las puntas bastantes marcadas.

—¿Y las cejas? Gruesas, finas, blancas, negras...

—Gruesas. Sus cejas son canosas, pero la derecha tiene la punta más negra.

—¿Y la nariz?

—La nariz la tiene ancha.

—¿Y la boca?

—La boca es fina. Está sonriendo. Bueno, no sonriendo exactamente. La boca está cerrada, pero tiene una expresión de complacida. Hay un detalle que no te he comentado pero que llama mucho la atención. Tiene una señal en su mejilla izquierda.

—O sea, en la foto está a la derecha.

—Sí.

—¿Pero cómo es esa señal? Me refiero a si es una mancha o si tiene volumen y ¿en qué parte de la mejilla está?

—Tiene volumen y es bastante grande y oscura. Está justo al lado de la nariz, digamos en la altura del tercio inferior de la nariz.

—¿Cómo un frijol?

—Sí, más o menos. También es importante decir que aparece mi mano en la foto. Estoy tocándole la barbilla.

—¿Aparece la mano entera?

—No. Más o menos la mitad.

—¿Y cómo la tocas? ¿Con la punta de los dedos? ¿Todos los dedos?

—Sí, con la punta de los dedos. Pero solo le toco con 3 dedos. El dedo gordo y el menique no.

—¿Cómo está vestida?

—Lleva un huipile⁶¹ negro, bordado en tonos de verde.

—¿Qué son los bordados? ¿Flores?

—No. Es un dibujo geométrico. Alrededor del escote, son líneas que bajan inclinadas y vuelven a subir formando puntas. Y luego, desde los hombros, bajan como dos filas de esas puntas, formando una especie de ajedrez.

—¿Qué hay en el fondo?

—En el lado izquierdo hay una escalera, que aparece desde la altura del hombro y va hacia arriba, hasta el final de la foto.

—¿Qué tipo de escalera es?

—Bueno, es una escalera... Una escalera normal.

—Sí, pero normal, ¿cómo? Por ejemplo, puede ser una de esas escaleras que se puede comprar en el supermercado para coger cosas que están arriba en los armarios,

⁶¹ Prenda típica mexicana, normalmente hecha con terciopelo bordado.

puede ser una escalera de metal, o de madera, o puede ser una escalera construida, como las que hay en las entradas de las casas o en los edificios...

—Ah, sí. Es una escalera construida.

—¿Sabes de qué material es?

—Madera.

—¿Cómo son los peldaños? Pregunto si hay un hueco entre un peldaño y otro y se puede ver lo que está detrás de la escalera o si es toda “llena”, es decir, si la parte vertical entre un peldaño y otro también es de madera.

—Sí. Es así. No se puede ver lo que está detrás.

—Me habías dicho que arriba de la cabeza de la mujer, había el espacio semejante al tamaño de su frente. Si la escalera está detrás de la mujer, y aparece solo en el lado izquierdo de la foto, ¿dónde termina la parte lateral de la escalera? ¿Aparece por detrás de su cabeza?

—Sí. Más o menos hasta la mitad de su cabeza. Al lado de la escalera, hay una franja vertical verde claro. También hay una barandilla roja, a la derecha de la escalera.

—¿Qué hay en el lado derecho de la fotografía?

—Luego encima del hombro, hay una parte oscura. Pero arriba, está claro, cómo si hubiese una puerta y la parte de atrás está iluminada.

—¿Cómo si hubiese una puerta? Entonces no hay una puerta...

—No. Es como si hubiese un salón iluminado en la parte de atrás, pero no hay ninguna puerta.

Vacíos descriptivos:

No ha sido descrita la pared negra que aparece detrás de la mujer en el lado derecho de la fotografía.

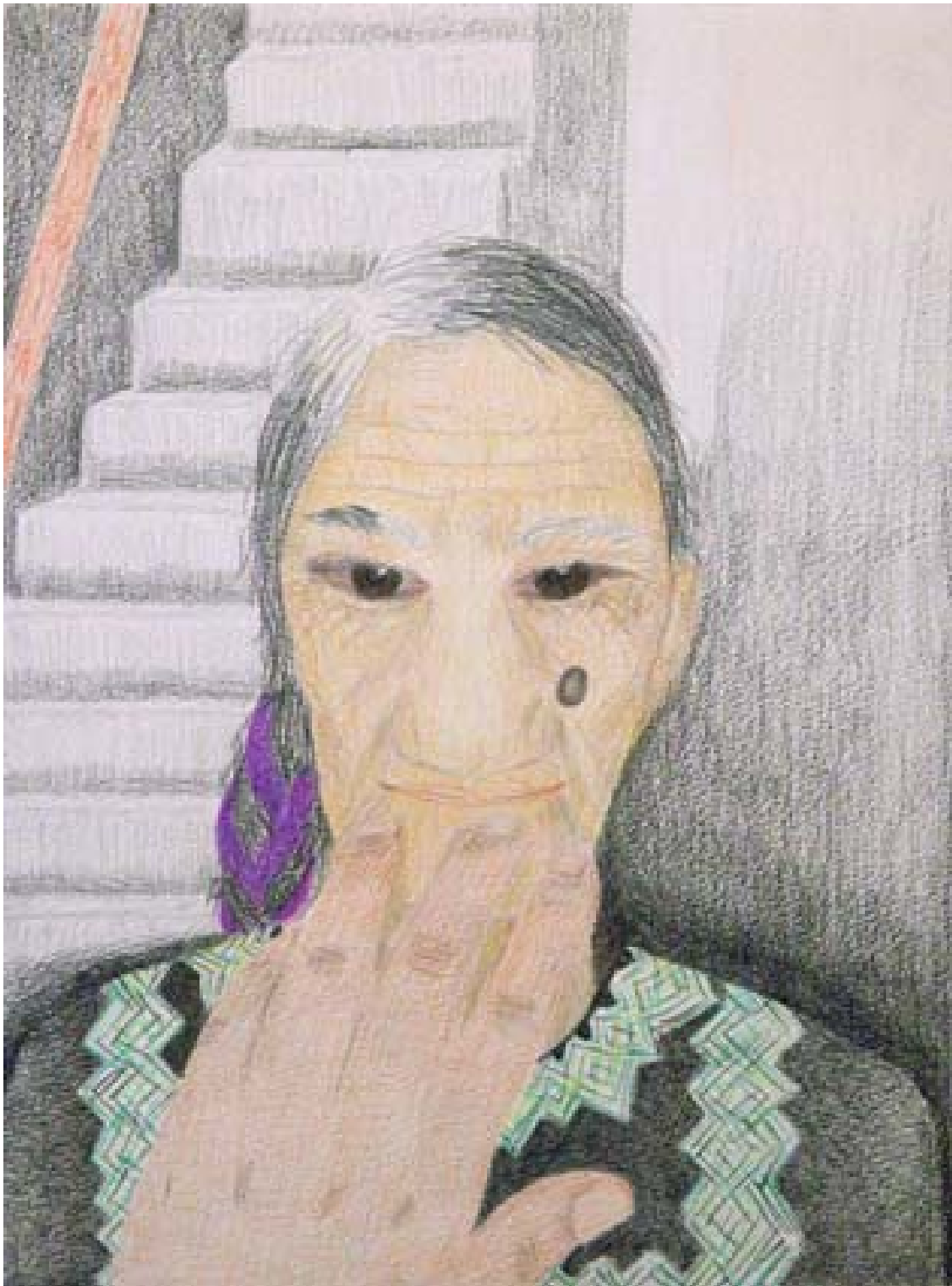


Ilustración 78: Dibujo de la investigadora referente a la representación de la foto de Gerardo Nigenda



Ilustración 79: Fotografía de Gerardo Nigenda

Comparación entre el dibujo y la fotografía:

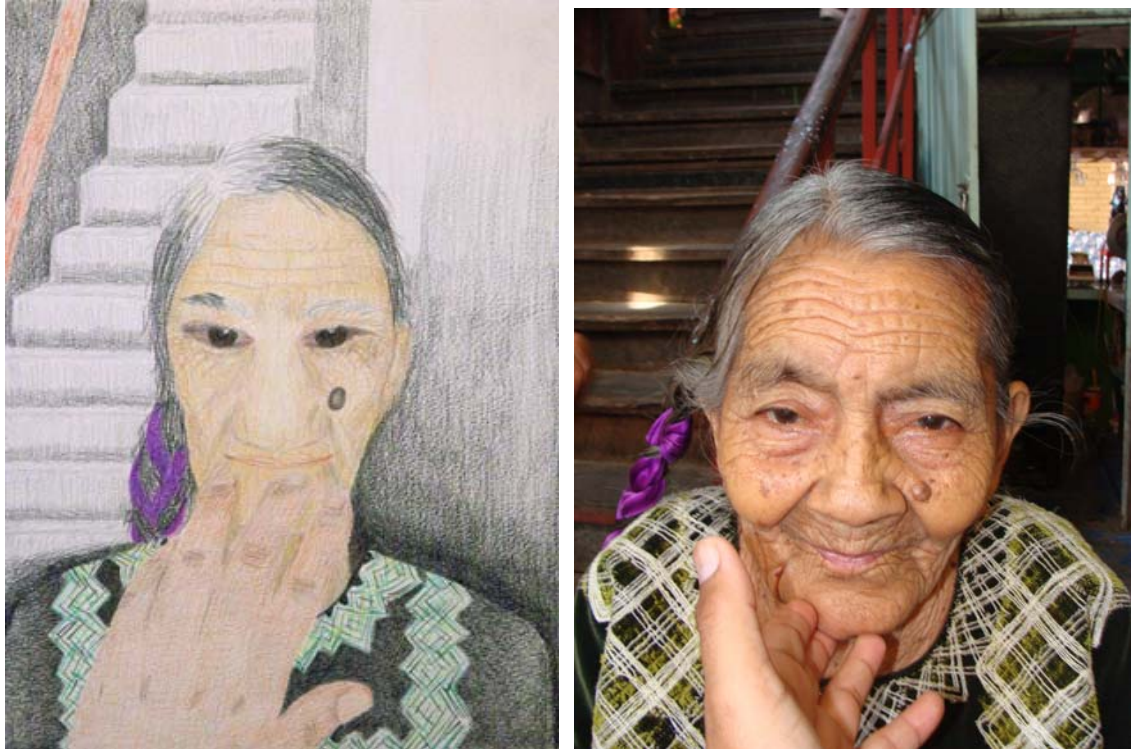


Tabla 22: Comparación entre el dibujo de la investigadora y la fotografía de Gerardo Nigenda

Punto de vista (ángulo de la toma)	Proporciones	Colores	Falta de elementos		Elementos añadidos
			Por vacío descriptivo	Por olvido	
semejante	semejantes	semejantes	si	no	no

Hay muchas similitudes entre el dibujo y la fotografía, en cuanto a los colores, proporciones y encuadre, sin embargo el dibujo tiene un punto de vista ligeramente más frontal que la fotografía, que está tomada un poco más de arriba.

Hay 4 errores bastante evidentes:

- a) La posición de la mano de Gerardo fue dibujada con la palma de la mano hacia abajo, mientras en la fotografía, está hacia arriba.

- b) La investigadora ha interpretado que la barandilla estaba a la derecha de la escalera, en la escalera real, como si estuviese bajando la escalera y no a la derecha de la escalera para quien la sube.
- c) La investigadora no ha conseguido entender exactamente lo que había en la esquina superior derecha de la fotografía. Sabía que había una luz, pero no consiguió visualizar el salón.
- d) La punta negra de la ceja izquierda del dibujo no corresponde a la de la fotografía.

C) Paco Grande

Grado de ceguera: 1% de vista en un ojo.

Uso de asistente: sí (solamente en el momento de la descripción de la fotografía)

Descripción textual de su fotografía a través de diálogos

Paco Grande y Ángela Farias salen para tomar la fotografía en el centro de Cusco, Perú.

—Vamos a girar en esta calle, ¿escuchas esta canción? Los músicos que la están tocando también son ciegos —dijo Paco.

—Sí. La escucho de lejos.

—Vamos a acercarnos a ellos y les echamos una moneda para que sigan tocando. Voy a hacerles una foto.

—De acuerdo.

—Por la dirección del sonido creo que están justo delante de mí.

—Sí, parece ser que están delante de nosotros.

—Me pondré de rodillas para quedar en la misma altura suya y... ¡ya está!

Paco hizo solamente dos fotografías de los músicos y luego pidió a un amigo fotógrafo que le describiera las dos fotos para que pudiera elegir cual usaría para este trabajo. Elegida la fotografía, pidió a su hijo Fran, que describiera la foto para que la investigadora hiciera el dibujo.

—Son dos músicos sentados en una escalera, uno toca una flauta de bambú y el otro toca un instrumento de cuerdas.

—Me acuerdo que el suelo era de piedras. ¿Cómo es el entorno? ¿Qué aparece en la fotografía?

—Sí. El suelo es de piedras. Aparece una pared, también de piedras y una puerta azul, más o menos en el medio de la pared, un poco más para el lado derecho.

—¿La puerta es de madera?

—Sí. Es una puerta compuesta de listones de madera.

—¿Horizontales o verticales?

—Verticales. En realidad están en diagonal, no porque sean en diagonal, sino porque la fotografía está inclinada.

—¿Inclinada en qué dirección?

—Así. (Fran me coge las manos y me indica cómo está la inclinación de la puerta y las demás cosas de la fotografía)

—¿Qué tono de azul es?

—Ni muy claro, ni muy oscuro, pero tiende más para oscuro. Debajo de la puerta hay 3 escalones.

—Me has dicho que la pared es de piedras. ¿Cómo son estas piedras?

—Rectangulares.

—¿Claros u oscuros?

—Hay unas claras y otras oscuras. La parte de arriba de la pared no es de piedra. Es una pared normal blanca.

—Humm... Y como la fotografía está inclinada, imagino que en la parte derecha de la fotografía aparezca muy poquito de la parte blanca...

—Sí, así es.

—¿Cómo son los músicos? En qué posición están?

—Están sentados en la escalera. Uno está en el segundo peldaño, más o menos en el medio de la puerta. El otro está a la derecha, en el primer peldaño, delante de la pared de piedras.

—Vamos a empezar por el que está delante de la puerta. ¿Qué postura tiene?

—Es el que toca el instrumento de cuerdas. Está sentado con las piernas flexionadas y sujeta el instrumento inclinado a 45°, más o menos. Tiene el cuerpo más o menos girado en la dirección del otro hombre.

—¿Cómo está vestido?

—Lleva un gorro marrón. Estos de lana típicos de aquí. Luego lleva un jersey azul marino de manga corta y por debajo una camiseta de manga larga roja. Por encima del jersey azul, hay como una bufanda finita que hace una “V” entre el cuello y el instrumento.

—¿Qué forma tiene el instrumento? ¿La caja? ¿Es una guitarra?

—Es más pequeño que una guitarra. La caja tiene la forma de una gota, más o menos.

—¿Y los pantalones?

—Son vaqueros. La parte de la barra está doblada hacia fuera. Hay un bote a la izquierda del hombre. Como un vaso grande de plástico, medio amarillo, para que la gente le eche monedas. A la derecha, al lado de donde está sentado hay una bolsa de tela azul.

—¿Y los zapatos?

—Son negros. Tipo mocasines.

—¿Y el otro hombre? ¿Está a la derecha del que me acaba de describir no?

—Sí. Sentado delante de la pared de piedras. Tiene el pelo canoso.

—¿Cómo está peinado?

—El pelo está peinado hacia atrás, tiene como que un topete. Y también lleva perilla.

—¿Cómo está vestido?

—Lleva una chaqueta marrón y una camisa azul clara. De la camisa sólo aparece la gola. Pantalones y zapatos negros. Su pie izquierdo no aparece entero. Está cortado.

—Me habías dicho que este hombre tocaba una flauta de bambú. ¿Cómo la sujeta?

—Con las dos manos. Su mano derecha está arriba y la izquierda abajo.

—¿Alguna cosa más?

—A ver... Sí: la puerta azul tiene clavos negros. Hay dos filas de clavos, una abajo, casi pegada al suelo y otra más o menos en la mitad de la puerta. Son dos clavos grandes en cada listón de madera. Y también hay un bote para monedas al lado del pie derecho del hombre de la flauta.

Vacíos descriptivos:

Fran no explica que la escalera es estrecha y sólo ocupa el espacio delante de la puerta. Tampoco explica que el hombre de la flauta está sentado sobre bolsas de tela y no en la escalera.



Ilustración 80: Dibujo realizado por la investigadora para representar la fotografía de Paco Grande



Ilustración 81: Fotografía de Paco Grande

Comparación entre dibujo y fotografía



Tabla 23: Comparación entre el dibujo de la investigadora y la fotografía de Paco Grande

Punto de vista (ángulo de la toma)	Proporciones	Colores	Falta de elementos		Elementos añadidos
			Por vacío descriptivo	Por olvido	
distorsionado	semejantes	semejantes	si	no	no

Hay, en general, grandes similitudes entre el dibujo y la fotografía en cuanto a las proporciones y los colores.

Un error en la descripción de la fotografía resultó en un error en el dibujo: Fran dijo que la fotografía estaba inclinada, sin embargo la inclinación que aparece en la puerta y la parte superior de la pared se debe a la perspectiva generada por el ángulo en el que fue tomada la fotografía y no por la inclinación de la cámara. La investigadora realizó el dibujo bajo otro punto de vista: como si la cámara estuviese paralela a la escena, pero inclinada. Tampoco llevó en cuenta el hecho de que la calle era una calle inclinada, como se puede ver por la compensación en el primer peldaño.

Fran dijo que había dos músicos sentados en la escalera y que el hombre de la flauta estaba delante de la pared de piedras. La investigadora interpretó que la escalera era más ancha de lo que realmente es.

Otra diferencia que llama la atención es que en la fotografía, el hombre que toca el instrumento de cuerdas está sentado en el segundo escalón y tiene su pie derecho apoyado en el suelo y el izquierdo en el primer escalón. En el dibujo está sentado en el tercero escalón y tiene los dos pies apoyados en el primero. El hombre de la flauta en la fotografía tiene los dos pies apoyados en el suelo y en el dibujo, tiene un pie apoyado en el primer escalón.

D) Alice Wingwall

Grado de ceguera: total

Uso de asistente: sí

Descripción textual de su fotografía a través de diálogos

La fotografía de Alice Wingwall fue tomada en un parque en París. Su marido Donlyn Lyndon, fue su asistente. Alice tenía recuerdos visuales de la plaza, de cuando la visitaba cuando todavía podía ver. Sabía que desde allí se podía ver la parte posterior de la Catedral de Notre Dame. La investigadora les encontró en el hotel donde estaban hospedados Donlyn, Alice y Rumba, su perro guía. Fueron andando hasta el local donde

Alice tomó la fotografía. En un determinado punto del camino, antes de llegar a la plaza, la investigadora se puso la venda en los ojos.

—Donlyn, por favor avísame unos 10 minutos antes de que lleguemos a la plaza para que me ponga la venda en los ojos. No quiero ver nada de lo que pueda ser fotografiado.

—De acuerdo. En la próxima manzana ya puedes ponértela.

—Alice, es la primera vez que salgo en la compañía de un perro guía. Cuando lleguemos a la plaza, ¿puedo probar salir sola con él?

—Los perros guías están entrenados para, cuando estén trabajando, obedecer solamente a su amo. No sé si va a ser bueno que salga solo contigo en una situación de trabajo. Podía ser para pasear, pero para trabajar no sé que podía pasar. Podemos intentarlo por un rato, a ver qué sucede.

—Si crees que no habrá problema para ella, bien. Pero si crees que esto puede generarle algún tipo de confusión, no pasa nada. Lo pregunté porque tengo curiosidad en saber cómo se siente uno cuando guiado por un perro.

—Lo intentaremos por un rato.

—¡Gracias!

—¡Ya estamos en la plaza! —dijo Donlyn.

—Ángela, tienes que sujetar esta parte, con esta mano. Así. Luego, para que salga, dile “Adelante, Rumba” y cuando quieras que pare, le dices “Para, Rumba”.

—¡Muy bien! ¡Adelante Rumba!

Rumba no se movió y Donlyn empezó a reírse:

—Al escuchar el mando, Rumba se percató de que no era la voz de Alice y te miró de una manera muy graciosa. Parecía estar diciendo: ¿Quién eres? ¿Una impostora? —empezamos todos a reírnos.

—Es que está entrenada para obedecerme a mí y pese a reconocer el mando, no ha reconocido tu voz. Le diré yo a ver si se va, pero si es así sólo pararía cuando me escuchara mandarle parar, así que no os dejaré ir muy lejos. ¡Adelante Rumba!

Y la perrita salió andando despacito guiando la investigadora por la plaza hasta que Alice le dijera que parase. Para no correr el riesgo de que se alejaran mucho y que Rumba no le escuchase, Donlyn fue andando con Alice detrás de ellas.

—¡Estoy emocionada, es increíble cómo me sentí segura andando con ella! Incluso más que andando cogida del brazo con una persona. ¡Rumba es una profesional!

Alice hizo un par de fotografías y volvimos al hotel. Donlyn hizo una primera edición y luego le describió a Alice y a la investigadora, las fotografías que había considerado las mejores. La decisión final fue de Alice.

—¿Es una foto horizontal o vertical?

—Horizontal.

—Aparece el suelo, árboles, sombras y una parte de la Catedral de Notre Dame.

—¿Cuánto espacio ocupa el suelo?

—Poco más de la mitad. A la izquierda de la fotografía, desde la mitad hacia arriba y desde el medio hacia la izquierda hay un bosque con árboles altos y que proyectan sombras en el suelo hacia delante, pero en diagonal.

—¿El bosque está en el cuadrante superior izquierdo? Imagino que las sombras aparezcan muy contrastadas, puesto que estábamos a pleno sol.

—Sí, efectivamente. Salen del bosque, en dirección a la esquina inferior derecha de la fotografía.

—¿Pero entonces desde el bosque hasta esta esquina está todo negro?

—No, pero casi: hay agujeros claros, cuando el sol pasa por entre las hojas. Y hay una franja clara en el suelo, en un espacio donde hay un paseo sin árboles. Por el ángulo que se tomó la foto no se puede ver el paseo, lo que se ve son muchos árboles, pero en la sombra en el suelo sí se puede notar que hay un paseo sin árboles.

—¿Y qué hay a la derecha de la foto?

—Hay un único árbol, desde la esquina superior derecha hasta la mitad.

—Pero si el bosque ocupa la otra mitad, ¿dónde está el edificio?

—Me refiero a la mitad con relación a la altura. Es un árbol redondeado. No se ve el tronco. El edificio aparece entre el bosque y este árbol. Debajo de él hay una franja verde, con plantas. Está un poco arriba de la mitad de la foto.

—Describeme el edificio.

—Es blanco. Inmediatamente arriba de esta franja de plantas, hay tres puertas que tienen la parte de arriba redondeada.

—¿Qué color tienen estas puertas?

—Gris oscuro. Arriba de estas puertas hay una línea horizontal. Y arriba de esta línea, en la parte arriba de la puerta central, pero un poco más ancha, hay como una torre con un par de ventanas que no están muy definidas, aparecen como manchas oscuras verticales.

—¿La torre aparece entera? ¿Cómo es la parte de arriba?

—No. El tejado es triangular, pero no aparece la punta superior.

—¿Aparece el cielo?

—Sí.

—¿Hay nubes?

—No. Está completamente despejado. Pero hay más paredes en el edificio: a la derecha de la torre hay una pared recta y a la izquierda es diagonal para abajo.

—¿Estas paredes son tan altas como la torre?

—No, terminan más o menos a la misma altura de donde empieza el tejado de la torre. Y en esta parte diagonal, a la derecha, hay como 3 mástiles y sus puntas sobresalen de la pared y van hasta el cielo.

—¿Alguna cosa más?

—Hay una franja de plantas con flores naranjas que empieza debajo de la franja verde horizontal que está debajo del edificio, más o menos debajo de la puerta que está a la derecha. Esta franja viene en diagonal hasta el margen derecho de la fotografía, pero un poco arriba del margen inferior.

Vacíos descriptivos

Donlyn no menciona las personas que aparecen en la fotografía, la reja al lado del jardín con flores naranjas y detalles de la Catedral de Notre Dame.



Ilustración 82: Dibujo de la investigadora referente a la fotografía de Alice Wingwall



Ilustración 83: Fotografía de Alice Wingwall

Comparación entre dibujo y fotografía:



Tabla 24: Comparación entre el dibujo de la investigadora y la fotografía de Alice Wingwall

Punto de vista (ángulo de la toma)	Proporciones	Colores	Falta de elementos		Elementos añadidos
			Por vacío descriptivo	Por olvido	
semejante	semejantes	semejantes	si	no	no

Se nota cierta similitud entre dibujo y fotografía con relación a los colores y las proporciones, sin embargo la investigadora se equivocó con relación a la dirección de las sombras. Cuando Donlyn empezó a describir la Catedral, se refirió a ella usando el término “edificio” y la investigadora pensó que se trataba de otro edificio que no el de la Catedral. En esta parte, las diferencias entre dibujo y fotografía, son bastante significativas, puesto que el dibujo del edificio es bastante más sencillo y parece una construcción más moderna.

E) Flo Fox

Grado de ceguera: Legalmente ciega, mantiene un resquicio visual en solamente un ojo.

Uso de asistente: sí (observación: además de la ceguera, Flo Fox sufre esclerosis múltiple y no tiene fuerza para sujetar la cámara. Elige la escena a ser fotografiada y le pide a su asistente que haga la foto. Luego la asistente aproxima la cámara a una distancia mínima del ojo de Flo Fox para que pueda verificar cómo ha quedado.)

Descripción textual de su fotografía a través de diálogos

La fotografía ha sido hecha en Nueva York, en el edificio donde vive Flo Fox.

—Vamos a subir a la azotea, quiero tomar la foto desde allí.

—De acuerdo.

Flo Fox, su asistente y la investigadora con la venda puesta suben a la azotea.

—De aquí se puede ver cantidad de edificios, cada uno con un depósito de agua en cima. ¡Creo que nunca he visto tantos depósitos de agua! Hay un “mar” de edificios con depósitos de agua. Coge la cámara y haz una foto de esto. Quiero que aparezca esta señora también. —dijo Flo Fox a su asistente.

—¿Así está bien?

—¡Sí, es exactamente lo que quería! Muchas gracias.

Las tres bajan al piso de Flo Fox para hacer el dibujo. Es la propia asistente de Flo, la que describe la fotografía hecha.

—Es una fotografía horizontal y aparece una señora ciega sentada delante de los edificios con los depósitos. Es un poco gordita. Tiene el pelo recogido y lleva auriculares de estos antiguos, los que tienen un parte que va por encima de la cabeza. Y es negra, pero la piel la tiene clarita.

—¿Dónde está sentada?

—En un banco de madera. Con los brazos relajados sobre las piernas.

—¿Cómo estos que hay en los parques?

—Sí. Efectivamente.

—¿Qué posición ocupa esta mujer en la foto? ¿Está en el centro?

—Un poquito a la derecha del centro. La foto está cortada más o menos en la altura de sus rodillas.

—¿Y aparece alguna cosa encima de la cabeza?

—Sí, sí... Hay una reja detrás de ella y detrás de la reja los edificios con los depósitos de agua.

—Si aparecen los depósitos encima de los edificios, imagino que el cielo también aparece.

—Sí. Así es.

—¿Cómo está vestida esta señora?

—Lleva pantalones vaqueros azul oscuros y un jersey amarillo. Lleva un bolso negro colgado.

—¿Colgado cómo?

—Atravesado, cruzando el cuerpo. Así. (Hace un movimiento con la mano indicando cómo está el bolso.)

—¿El banco aparece entero?

—No. La mujer está sentada en la punta del banco, así que a la izquierda de la mujer ya no se puede ver nada del banco. A su derecha se puede ver el banco hasta el final de la fotografía.

—¿Pero se puede ver el final del banco a la derecha?

—No. Está cortado.

—¿Y qué hay a la izquierda de la mujer?

—Un cantero con flores amarillas. Están marchitas.

—¿Pero el cantero está pegado a la mujer? ¿Qué altura tiene?

—A ver... Empieza más o menos en la misma altura del codo y va hacia abajo hasta el final de la fotografía. El codo de la mujer está encostado en el borde del cantero, que es blanco, de piedra y tendrá unos 20cm de ancho.

—Dime cómo es la reja.

—Es una reja de estas de alambre trenzado formando cuadraditos en diagonal. Hay una barra horizontal arriba y otra vertical más o menos en la mitad de la fotografía. La reja está sujeta por estas barras. Y detrás de la reja, los edificios con los depósitos de agua. Hay edificios de todos los tamaños.

—¿Cómo son los depósitos?

—Cilíndricos. Con un tejadito como los sombreros de Vietnam. Normalmente están encima de una estructura metálica y hay una escalera también de metal.

Vacíos descriptivos

La asistente de Flo Fox no comentó sobre el chaleco, la bolsa roja y los arbustos que aparecen a la derecha y a la izquierda de la fotografía. Tampoco habló que se podía ver la pared que forma el cantero de flores y el bastón apoyado en el cantero. En cuanto a la reja, ignoró el soporte vertical a la izquierda de la fotografía, la barra horizontal encima del muro y el propio muro debajo de la reja.



Ilustración 84: Dibujo de la investigadora referente a la fotografía de Flo Fox

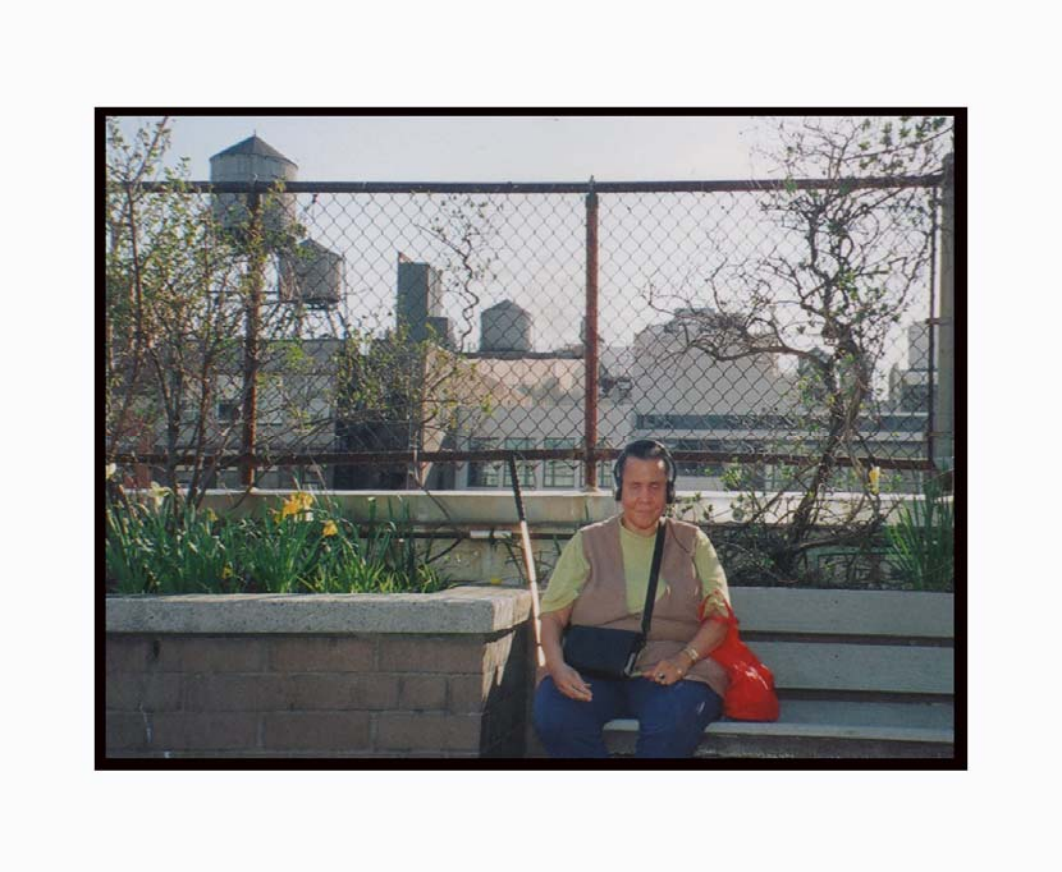


Ilustración 85: Fotografía de Flo Fox

Comparación entre el dibujo y la fotografía:

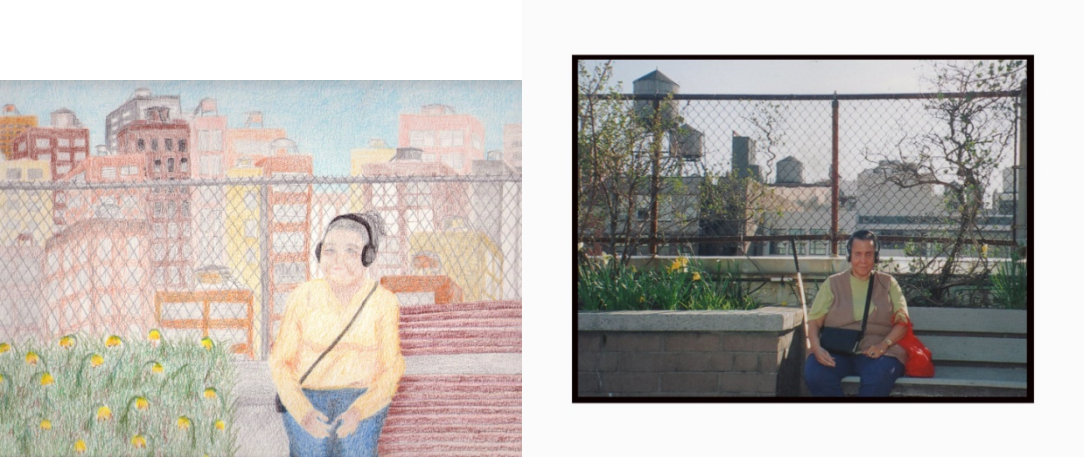


Tabla 25: Comparación entre el dibujo de la investigadora y la fotografía de Flo Fox

Punto de vista (ángulo de la toma)	Proporciones	Colores	Falta de elementos		Elementos añadidos
			Por vacío descriptivo	Por olvido	
semejante	distorsionadas	distorsionados	si	no	no

El dibujo presenta similitudes con relación a la fotografía, sin embargo, son evidentes las diferencias con relación a las proporciones. La mujer ocupa más espacio en el dibujo que en la fotografía. Hay más flores amarillas en el dibujo que en la fotografía y, sobretodo, muchísimos más edificios con depósitos de agua. Cómo hacía frío, la investigadora dedujo que el jersey tenía mangas largas. Además, el recuerdo mental que tenía de los bancos de las plazas era de bancos oscuros con listones de madera más finos que los de la fotografía.

F) Annie Hesse

Grado de ceguera: Legalmente ciega, mantiene un resquicio visual en solamente un ojo con el que no consigue ver detalles.

Uso de asistente: no

Descripción textual de su fotografía a través de diálogos

La fotografía ha sido tomada en París. Annie fotografió un portal cerca de su casa y luego eligió la fotografía que iba a usar para el experimento.

—¿La foto es horizontal o vertical?

—Vertical. Y en blanco y negro. Es un portal que está enmarcado por una parte de piedra. En las partes laterales hay líneas negras horizontales, equidistantes, más o menos cada 20 centímetros.

—¿Qué forma tiene el portal? ¿Es rectangular o redondeado?

—Es rectangular y está compuesto de dos puertas. En la parte de arriba, en el medio, hay dos círculos y arriba de estos círculos hay otros círculos.

—¿Otros dos?

—No. Son más. Pero no puedo ver cuántos.

—¿Qué espacio ocupa el portal en la fotografía?

—Está en el centro, pero la parte de abajo no se puede ver porque hay 3 motos aparcadas delante.

—¿Aparece el cielo?

—Sí.

—¿Y a la derecha y a la izquierda del portal hay alguna cosa? ¿Paredes?

—Sí. A la derecha hay un muro oscuro con 3 carteles claros. Y a la izquierda hay también un muro oscuro. Arriba de los muros se pueden ver las puntas de los árboles. El de la derecha empieza cuando acaba el portal y va hasta el final de la fotografía. El otro es un poco más pequeño.

—Háblame de las motos.

—La de la izquierda y la del medio, está en posición frontal y tienen parabrisas. El de la moto a la izquierda es más alto que el de la moto a la derecha. La otra moto está de lado y no tiene parabrisas. Hay un poste de luz que está detrás de la moto de la izquierda. Aparece en cima de la moto, pero no se puede ver la punta de arriba, porque la fotografía la corta.

—La parte delantera de la moto que está de lado, ¿está a la derecha o a la izquierda?

—A la izquierda. Y delante de las motos hay una reja. Son dos barras gruesas horizontales y hay otras en diagonal que forman 3 “x”. Está más o menos delante de los faros.

Vacíos descriptivos

A no ser los dos círculos, Annie no comenta nada sobre los otros detalles de las puertas, ni los detalles de la parte de arriba de la parte de piedra. Tampoco comenta que hay una reja más fina con cuadros detrás de las “x”. Tampoco habla que aparece una parte de la calle.



Ilustración 86: Fotografía de Annie Hesse

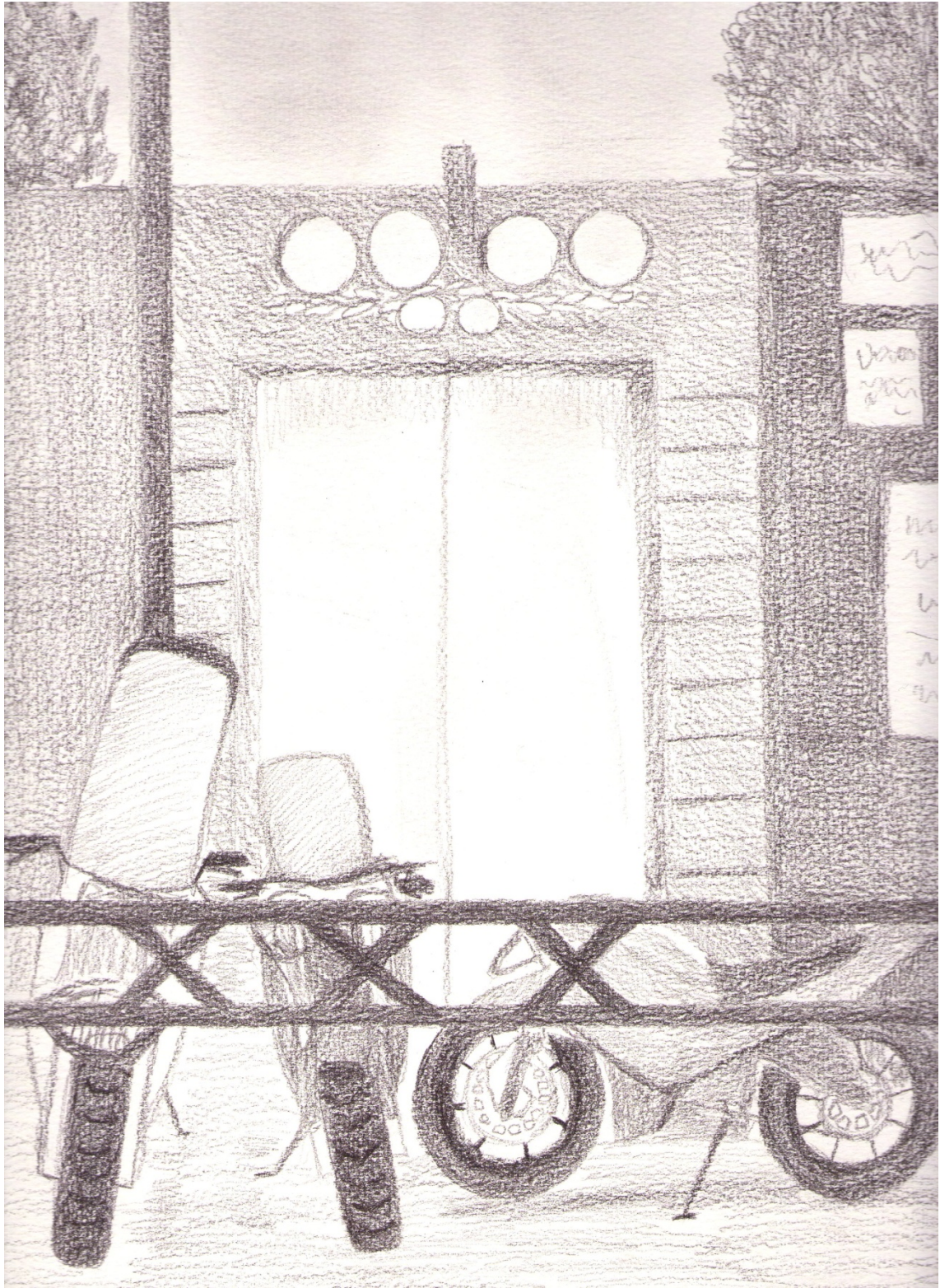


Ilustración 87: Dibujo de la investigadora referente a la fotografía de Annie Hesse

Comparación entre el dibujo y la fotografía:

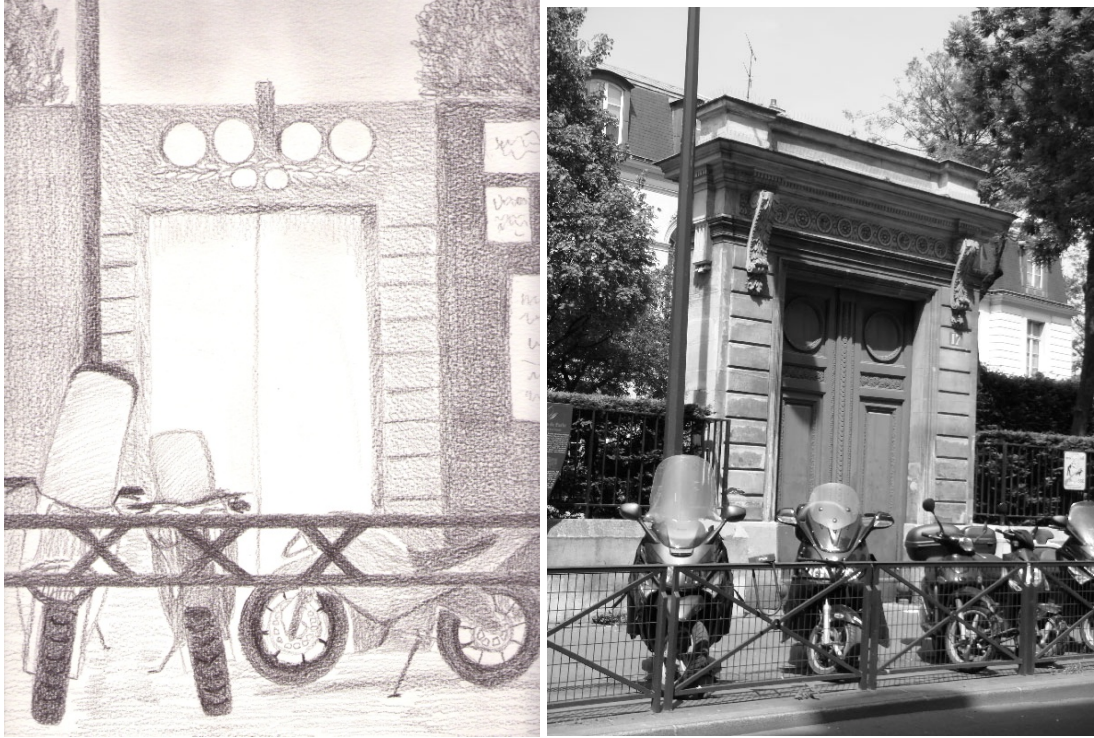


Tabla 26: Comparación entre el dibujo de la investigadora y la fotografía de Annie Hesse

Punto de vista (ángulo de la toma)	Proporciones	Colores	Falta de elementos		Elementos añadidos
			Por vacío descriptivo	Por olvido	
distorsionado	semejantes	semejantes	si	no	no

Hay cierta similitud entre dibujo y fotografía, sin embargo, hay también muchas diferencias. El dibujo ha sido hecho como si la fotografía hubiese sido tomada de manera frontal no en perspectiva. Annie se ha equivocado en cuanto al muro a la derecha del portal: pensó que la casa blanca que aparece al fondo fuesen carteles blancos pegados en el muro oscuro. También se equivocó con relación a las motos: se puede ver 5 motos en la foto, pero las 3 que aparecen a la derecha, Annie las veía como si fuese solamente una moto aparcada de lado y no 3 motos aparcadas de frente. La investigadora entendió que la reja delante de las motos era menos ancha, esa es la razón porque las “x” aparecen más pequeñas. La investigadora puso la moto del medio inclinada hacia la izquierda. La investigadora entendió que las dos ruedas del portal, se encontraban encima, en la parte de piedra y no en las puertas de madera.

4.1.4 Experimento número 4

En el experimento número 4, la investigadora hizo una fotografía y la describió a 2 fotógrafos ciegos. Ninguno de ellos pudo tocar los elementos fotografiados y sólo tuvieron informaciones verbales acerca de la fotografía hecha. Los fotógrafos ciegos participantes del experimento han podido ver en algún momento de sus vidas, es decir, todos tienen algún tipo de memoria visual y todavía tienen un pequeño porcentaje de vista. En este experimento, la investigadora les pidió a los fotógrafos ciegos que hicieran una fotografía lo más parecida con la suya, según lo que habían entendido al recibir las informaciones. En este experimento, la investigadora decidió no pedirles que hicieran un dibujo, puesto que ninguno de los fotógrafos ciegos participantes suelen utilizar el dibujo como forma de expresión y esto podría enmascarar el resultado del experimento. Después que hicieron sus fotografías, la investigadora envió la fotografía original para que pudieran hacer comparaciones.

Descripción verbal de la fotografía realizada

Es una fotografía horizontal. La escena fue montada en el suelo y la fotografía fue tomada desde arriba.

Puse sobre un fondo blanco, un plato llano blanco. Un plato normal, de estos de cerámica. Dentro del plato, hay una servilleta de papel cuadrada, también blanca. Las puntas de la servilleta apuntan hacia arriba, hacia abajo, hacia la izquierda y hacia la derecha. Sobre la servilleta hay una naranja, en el medio del plato. La parte de arriba de la naranja está para arriba, es decir, está puesta en la misma posición como si estuviese colgada en el árbol.

A la derecha del plato hay dos tenedores. A la izquierda, hay dos tenedores más, totalizando 4 tenedores. Los tenedores más cerca del plato, están en posición normal, como estarían si fuésemos comer. Los tenedores que están más hacia fuera, es decir, los que aparecen al lado de los tenedores que están al lado del plato, están boca abajo: el mango apunta para la parte de arriba de la fotografía y los dientes hacia abajo.

Arriba de los tenedores que están a la derecha de la fotografía, hay una copa vacía de cristal incoloro. En realidad la copa no está exactamente arriba de los tenedores, sino un pelín más a la izquierda.

En cuanto a las proporciones, si dividiéramos la fotografía en 3 partes horizontales, la copa estaría en el tercio superior y el plato con los tenedores ocuparían los dos tercios inferiores. Sobra poco espacio entre la copa y el borde superior de la fotografía, así como entre el plato y el borde inferior. Y, puesto que la fotografía es horizontal, sobra más espacio vacío lateralmente.

Vacíos descriptivos

La investigadora no especifica que la servilleta está doblada dos veces ni que los tenedores son enteros de metal.

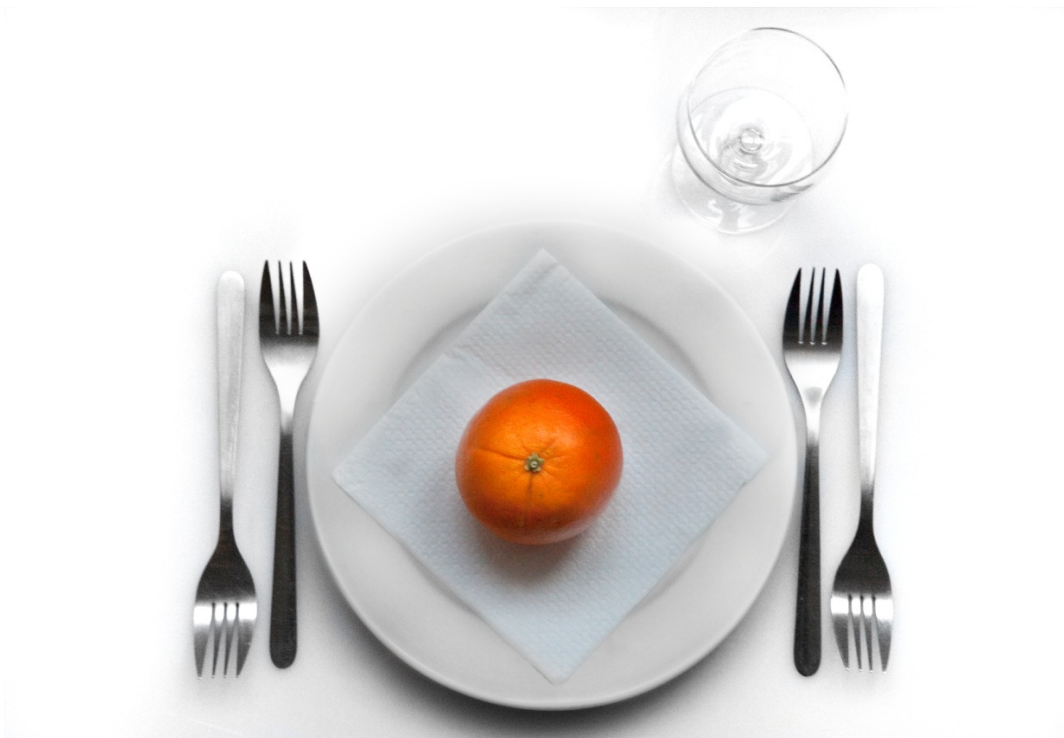


Ilustración 88: fotografía hecha por la investigadora para el experimento número 4

A) Teco Barbero



Ilustración 89: Fotografía hecha por Teco Barbero para el experimento número 4

Comparación entre la fotografía hecha por la investigadora y la fotografía hecha por Teco Barbero



Tabla 27: Comparación entre la fotografía de la investigadora y la fotografía hecha por Teco Barbero

Punto de vista (ángulo de la toma)	Proporciones	Colores	Falta de elementos		Elementos añadidos
			Por vacío descriptivo	Por olvido	
semejante	distorsionadas	distorsionadas	no	no	no

Las fotografías se parecen mucho, sin embargo, se puede observar que hay una diferencia entre las proporciones. En la fotografía hecha por Barbero sobra mucho más espacio entre los bordes y los elementos fotografiados.

Las diferencias de colores resultan del hecho de que la naranja utilizada en la fotografía de Barbero está menos madura que la utilizada en la foto hecha por la investigadora y que los tenedores de la foto de Barbero tengan el mango rojo.

Otra diferencia es que Teco Barbero ha fotografiado la servilleta abierta sobre el plato.

B) Annie Hesse



Ilustración 90: Fotografía hecha por Annie Hesse para el experimento número 4

Comparación entre la fotografía hecha por la investigadora y la fotografía hecha por Annie Hesse

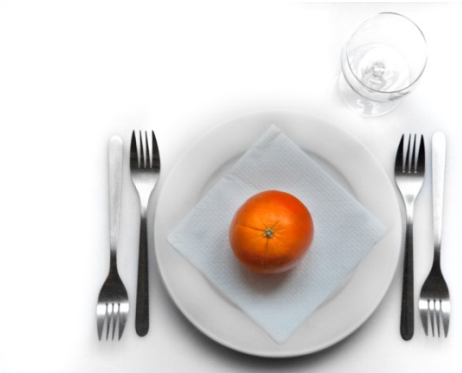


Tabla 28: Comparación entre la fotografía de la investigadora y la fotografía hecha por Teco Barbero

Punto de vista (ángulo de la toma)	Proporciones	Colores	Falta de elementos		Elementos añadidos
			Por vacío descriptivo	Por olvido	
semejante	distorsionadas	semejantes	no	no	no

Las fotografías se parecen mucho, sin embargo, se puede observar que hay una diferencia entre las proporciones. En la fotografía hecha por Hesse, sobra mucho más espacio entre los bordes y los elementos fotografiados.

La fotografía de Annie presenta una franja negra vertical en el borde derecho.

Annie comentó con la investigadora que iluminó la fotografía lateralmente para que la escena se volviera más dramática. Se puede notar las sombras de la copa y de la naranja.

4.1.5 Análisis global e interpretación de los experimentos

El estudio de las biografías, entrevistas y obras de distintos fotógrafos ciegos sirvieron de base para los experimentos prácticos. Los fotógrafos ciegos estudiados utilizan el tacto y la descripción verbal de sus fotografías para situarse en un mundo visual al cual no pueden acceder de una manera que no sea subjetiva y, dependiendo del grado de ceguera que poseen, recurren también a programas de ordenador que amplían las imágenes. La investigadora se utilizó de los conocimientos adquiridos en sus estudios para elaborar los experimentos con el fin de verificar si los fotógrafos ciegos y videntes participantes, incluyéndose a sí misma, eran capaces de percibir y crear una imagen mental acerca de una escena sin haberla visto y verificar cuál el grado de distorsión de su percepción con relación a lo real.

A seguir, veremos las tablas referentes a los datos colectados en los experimentos número 1, 2, 3 y 4 y sus respectivos análisis e interpretaciones.

4.1.5.1 Experimento número 1

Recogidos los datos del experimento número 1 que consistía en:

- a) Con la venda puesta, la autora acompañó a 10 fotógrafos en una toma fotográfica individual.
- b) Cada fotógrafo pudo elegir el tema de su fotografía y la técnica a ser utilizada para su realización
- c) Antes de hacer la fotografía, los autores no le han dado a la investigadora ninguna información sobre cómo y dónde sería hecha su fotografía.
- d) Después, sin haber visto las fotografías, las representó a través de un dibujo basada en las descripciones hechas por cada fotógrafo y por su percepción a través de los otros sentidos, que no el de la vista.
- e) Después de terminar su representación a través del dibujo, pudo compararlo con la fotografía hecha.

Se construyeron las siguientes tablas que muestran las sensaciones y percepciones de la investigadora y los resultados de las comparaciones entre cada fotografía hecha y sus respectivos dibujos.

Tabla 29: sensaciones y percepciones de la investigadora con relación al experimento número 1

Fotógrafos colaboradores	¿Los sentidos se han avivado con la venda puesta?	Cuáles	¿Has sentido ganas de quitarte la venda?	¿Has tenido alguna dificultad en componer una imagen mental de la fotografía?	¿Crees que la imagen mental que has creado se parece a la fotografía?	¿Crees que el dibujo que has hecho corresponde a la imagen mental que has creado?
Ciuco Gutierrez	si	oído tacto	no	no	la imagen mental es casi igual a la fotografía	El dibujo es casi igual a la imagen mental
Edgard Marques	sí	oído tacto	sí	sí	la imagen mental es casi igual a la fotografía	El dibujo se parece un poco a la imagen mental
Julio Galeote	si	oído tacto	no	no	la imagen mental es casi igual a la fotografía	El dibujo es casi igual a la imagen mental
Jorge Salgado	si	oído tacto	no	no	la imagen mental es casi igual a la fotografía	El dibujo no se parece a la imagen mental
Emilio Kemp	si	oído	no	no	la imagen mental es casi igual a la fotografía	El dibujo es casi igual a la imagen mental
Mauricio Alejo	si	oído tacto	no	no	la imagen mental es casi igual a la fotografía	El dibujo es casi igual a la imagen mental
Luiz Pérez-Minguez	sí	oído	no	no	la imagen mental no se parece a la fotografía	El dibujo es casi igual a la imagen mental
Paul Yule	si	oído	no	no	la imagen mental es casi igual a la fotografía	El dibujo es casi igual a la imagen mental
Tiago Coelho	sí	oído tacto	no	no	la imagen mental es casi igual a la fotografía	El dibujo es casi igual a la imagen mental
Beatriz Martinez	si	oído olfato tacto	no	no	la imagen mental es casi igual a la fotografía	El dibujo es casi igual a la imagen mental

Con base en los datos de la **tabla 29** podemos observar que:

- Siempre que se puso la venda, la investigadora notó el avivamiento de otros sentidos.
- En todos los casos, la investigadora notó el avivamiento del oído.
- Sin embargo, el avivamiento del tacto fue notado 7 veces.
- La investigadora notó el avivamiento del olfato solamente una vez.
- Al participar en el experimento número 1, la investigadora prácticamente no sintió ganas de quitarse la venda. De las 10 fases del experimento, solamente en uno de los casos la investigadora sintió ganas de quitársela.
- La investigadora no tuvo dificultades en componer las imágenes mentales correspondientes a cada fotografía hecha, a no ser en un caso.
- La investigadora consideró que la imagen mental creada era casi igual a la fotografía hecha en prácticamente todos los casos, excepto uno.
- Consideró que la mayoría de sus dibujos son casi iguales a las imágenes mentales creadas, sin embargo en un caso consideró que el dibujo no se parece a la imagen mental.

Consideraciones generales:

De manera general, el resultado del experimento número 1 es bastante satisfactorio y se puede considerar que son excepciones los casos en los que la investigadora no consiguió representar las imágenes mentales creadas o que estas imágenes no corresponden a la fotografía. Está evidenciado en esta tabla, el avivamiento de otros sentidos cuando la investigadora se vendó los ojos, sobre todo el oído y el tacto.

Tabla 30: Resultados de las comparaciones entre dibujos y fotografías en el experimento número 1

Fotógrafo colaborador	Punto de vista (ángulo de la toma)	Proporciones	Colores	Falta de elementos		Elementos añadidos
				Por vacío descriptivo	Por olvido	
Ciuco Gutiérrez	semejante	semejantes	semejantes	sí	no	no
Edgard Marques	semejante	distorsionadas	semejantes	sí	no	no
Julio Galeote	semejante	semejantes	semejantes	sí	no	sí
Jorge Salgado	semejante	distorsionadas	semejantes	no	no	no
Emilio Kemp Farias	distorsionado	distorsionadas	semejantes	sí	no	no
Tiago Coelho	semejante	distorsionadas	semejantes	sí	no	no
Paul Yule	semejante	distorsionadas	semejantes	sí	no	no
Mauricio Alejo	semejante	distorsionadas	semejantes	sí	no	no
Elena González	distorsionado	semejantes	semejantes	no	no	no
Luis Perez-Minguez	semejante	semejantes	distorsionadas	sí	no	no

La **tabla 30** muestra que:

- La investigadora hizo 8 dibujos con un ángulo de toma semejante al de la fotografía, y 2 dibujos bajo un punto de vista distorsionado.
- La investigadora hizo 6 dibujos con proporciones distorsionadas y 4 semejantes.
- La investigadora hizo 9 dibujos con colores semejantes y 1 con colores distorsionados.
- El fallo de elementos en los dibujos, ocurrió 8 veces como consecuencia de los vacíos descriptivos y ninguna vez por olvido.
- La investigadora añadió elementos en sólo 1 dibujo.

Existe una tendencia, cuando se trata del punto de vista, a la semejanza entre el dibujo realizado y a la fotografía de referencia.

En cuanto a los colores, la tendencia es que sean semejantes a los de la fotografía de referencia.

4.1.5.2 Experimento número 2

Recogidos los datos del experimento número 2 que consistía en:

- a) 10 fotógrafos videntes con una venda puesta acompañaron a la investigadora en una toma fotográfica colectiva.
- b) La investigadora pudo elegir el tema de su fotografía y la técnica a ser utilizada para su realización
- c) Antes de hacer la fotografía, la investigadora no dio ninguna información sobre cómo y dónde sería hecha su fotografía a los fotógrafos colaboradores.
- d) Después, sin haber visto las fotografías, los fotógrafos la representaron a través de un dibujo, basados en las descripciones hechas por la investigadora y por sus percepciones a través de los otros sentidos, que no el de la vista.
- e) Después de terminar sus representaciones a través de los dibujos, los fotógrafos colaboradores pudieron compararlos con la fotografía hecha por la investigadora.

Se construyeron las siguientes tablas que muestran las sensaciones y percepciones de los fotógrafos participantes del experimento número 2 y los resultados de las comparaciones entre la fotografía hecha y cada uno de sus respectivos dibujos.

Tabla 31: sensaciones y percepciones de los fotógrafos participantes del experimento número 2

Fotógrafos colaboradores	¿Los sentidos se han avivado con la venda puesta?	¿Cuáles?	¿Has sentido ganas de quitarte la venda?	¿Has tenido alguna dificultad en componer una imagen mental de la fotografía?	¿Crees que la imagen mental que has creado se parece a la fotografía?	¿Crees que el dibujo que has hecho corresponde a la imagen mental que has creado?
Maru Calmaestra	si	oído olfato tacto	No	no	la imagen mental es casi igual a la fotografía	El dibujo es casi igual a la imagen mental
Miguel Tejero	sí	oído	No	no	la imagen mental es casi igual a la fotografía	El dibujo se parece un poco a la imagen mental
Thiago Sabino	si	oído tacto	No	no	la imagen mental es casi igual a la fotografía	El dibujo se parece un poco a la imagen mental
Marie-Pierre Cravedi	si	oído tacto	No	no	la imagen mental es casi igual a la fotografía	El dibujo se parece un poco a la imagen mental
Esther Gimenez	si	oído	No	si	la imagen mental es casi igual a la fotografía	El dibujo se parece un poco a la imagen mental
Angela Piñó	si	oído tacto	Si	no	la imagen mental se parece un poco a la fotografía	El dibujo se parece un poco a la imagen mental
Edgard Marques	sí	oído	No	no	la imagen mental es casi igual a la fotografía	El dibujo se parece un poco a la imagen mental
Garazi Erdaide	si	tacto	Si	si	la imagen mental se parece un poco a la fotografía	El dibujo se parece un poco a la imagen mental
Javier Sánchez	sí	oído	No	no	la imagen mental es casi igual a la fotografía	El dibujo se parece un poco a la imagen mental
Pascual Arroyo	si	oído tacto	Sí	no	la imagen mental es casi igual a la fotografía	El dibujo se parece un poco a la imagen mental

Con base en los datos de la **tabla 31** podemos observar que:

- Todos los participantes se han percatado de que se han avivado otros sentidos cuando, al ponerse la venda en los ojos, se les impidió usar el sentido de la vista.
- Excepto uno de los entrevistados, todos los demás sintieron que, al ser privados de la vista, se había avivado el oído.
- Más de la mitad de los participantes citó el tacto como siendo uno de los sentidos que se avivó al ponerse la venda.
- Solamente uno de los fotógrafos participantes notó el avivamiento del sentido del olfato cuando se le puso la venda en los ojos.
- En general, los participantes se han sentido cómodos y no ha sentido necesidad de quitarse la venda de los ojos. Solamente 3 participantes tuvieron ganas de quitársela.
- Solamente 2 participantes han tenido dificultades en componer una imagen mental de la fotografía, sin haberla visto. Los otros 8 no han tenido dificultades en componerla.
- 8 participantes del experimento número 2 consideraron que la imagen mental que han creado de la fotografía, sin haberla visto, es casi igual a la fotografía hecha.
- 2 de los fotógrafos del experimento número 2 consideran que la imagen mental que han creado de la fotografía, sin haberla visto, se parece un poco a la fotografía realizada.
- Solamente 1 fotógrafo del experimento número 2 consideró que su dibujo es casi igual a la imagen mental que ha creado respecto a la fotografía.
- La mayoría de los fotógrafos participantes del experimento número 2 considera que su dibujo se parece un poco a la imagen mental que han creado de la fotografía realizada.

Existe una tendencia al avivamiento del oído al vendarse los ojos.

Existe una tendencia a la creación de una imagen mental casi igual a la fotografía de referencia.

Existe una tendencia a que el dibujo se parezca un poco a la imagen mental.

Teniendo en cuenta las respuestas a las preguntas abiertas de la entrevista, es importante resaltar que:

- 2 entrevistados comentaron que habían disfrutado de las sensaciones / percepciones que les provocaba el no tener vista.
- 2 participantes en este experimento comentaron que entraron en un estado de relajación al ponerse la venda en los ojos.
- 2 fotógrafos participantes del experimento 2 declararon haberse sentido cómodos en la situación de ceguera temporal porque participaban en una actividad en grupo.
- 2 fotógrafos participantes del experimento 2 declararon haberse sentido cómodos en la situación de ceguera temporal porque volverían a ver al quitarse la venda.
- 4 entrevistados sintieron dificultad en ubicarse cuando privados de la vista.
- 4 fotógrafos del experimento 2 comentaron que una descripción clara y detallada de lo fotografiado les facilitó componer una imagen mental de la fotografía. Sin embargo, a un participante, el “exceso” de información le dificultó el proceso.
- 2 entrevistados consideraron que el hecho de tocar la modelo en la posición en la que fue fotografiada les ayudó a componer la imagen mental de la fotografía.
- 3 entrevistados tuvieron dificultades en transponer su imagen mental de la fotografía al dibujo, no porque no hubieran entendido cómo era la fotografía, sino por su propia falta de habilidad en dibujar.

Tabla 32: Resultados de las comparaciones entre dibujos y fotografías en el experimento número 2

Fotógrafo colaborador	Punto de vista (ángulo de la toma)	Proporciones	Colores	Falta de elementos		Elementos añadidos
				Por vacío descriptivo	Por olvido	
Maru Calmaestra	semejante	semejantes	semejantes	si	no	no
Miguel Tejero	semejante	semejantes	semejantes	si	no	sí
Thiago Sabino	semejante	distorsionadas	semejantes	si	no	no
Marie-Pierre Cravedi	semejante	semejantes	semejantes	si	si	sí
Esther Giménez	semejante	distorsionadas	semejantes	si	si	no
Angela Piñó	semejante	semejantes	semejantes	si	no	sí
Edgard Marques	semejante	semejantes	semejantes	si	sí	no
Garazi Erdaide	semejante	distorsionadas	semejantes	si	no	no
Javier Sánchez	semejante	semejantes	semejantes	si	no	sí
Pascual Arroyo	semejante	semejantes	semejantes	si	no	sí

La **tabla 32** muestra que:

- Todos los fotógrafos hicieron sus dibujos con un ángulo de toma semejante al de la fotografía.
- 7 fotógrafos hicieron dibujos con proporciones semejantes y 3 distorsionadas.
- Todos los fotógrafos hicieron los dibujos con colores semejantes a la fotografía.
- El falto de elementos en los dibujos, ocurrió 10 veces como consecuencia de los vacíos descriptivos y 3 veces por olvido.
- 5 fotógrafos añadieron en su dibujo elementos no descriptos por la investigadora.

Consideraciones generales:

En cuanto a las proporciones, existe una tendencia a la semejanza entre los dibujos y la fotografía de referencia.

Aunque algunos no consiguieron representarla tan bien como les gustaría, todos los participantes tuvieron una idea bastante aproximada de cómo era la fotografía.

Queda claro que las memorias visuales influyen la formación de las imágenes mentales: aunque en ningún momento se haya mencionado la existencia de bolsillos en los pantalones vaqueros de la modelo, 4 participantes del experimento los dibujaron.

4.1.5.3 Experimento número 3

Recogidos los datos del experimento número 3 que consistía en:

- a) Con la venda puesta, la autora acompañó a 6 fotógrafos ciegos en una toma fotográfica individual.
- b) Cada fotógrafo pudo elegir el tema de su fotografía y la técnica a ser utilizada para su realización
- c) Antes de hacer la fotografía, los autores no le han dado a la investigadora ninguna información sobre cómo y dónde sería hecha su fotografía.
- d) Después, sin haber visto las fotografías, las representó a través de un dibujo basada en las descripciones hechas por cada fotógrafo ciego y por su percepción a través de los otros sentidos, que no el de la vista.
- e) Después de terminar su representación a través del dibujo, pudo compararlo con la fotografía hecha.

Se construyeron las siguientes tablas que muestran las sensaciones y percepciones de la investigadora y los resultados de las comparaciones entre cada fotografía hecha y sus respectivos dibujos.

Tabla 33: sensaciones y percepciones de la investigadora con relación al experimento número 3

Fotógrafos colaboradores	Uso de asistente	¿los sentidos se han avivado con la venda puesta?	Cuáles	¿Has sentido ganas de quitarte la venda?	¿Has tenido alguna dificultad en componer una imagen mental de la fotografía?	¿Crees que la imagen mental que has creado se parece a la fotografía?	¿Crees que el dibujo que has hecho corresponde a la imagen mental que has creado?
Fernando Camuaso Segundo	si	si	oído tacto	no	no	la imagen mental es casi igual a la fotografía	El dibujo es casi igual a la imagen mental
Gerardo Nigenda	si	si	oído tacto	no	no	la imagen mental es casi igual a la fotografía	El dibujo es casi igual a la imagen mental
Paco Grande	si	si	oído tacto	no	no	la imagen mental es casi igual a la fotografía	El dibujo es casi igual a la imagen mental
Alice Wingwall	si	si	oído tacto	no	no	la imagen mental se parece un poco a la fotografía	El dibujo es casi igual a la imagen mental
Flo Fox	si	si	oído tacto	no	no	la imagen mental es casi igual a la fotografía	El dibujo es casi igual a la imagen mental
Annie Hesse	no	si	oído tacto	no	no	la imagen mental se parece un poco a la fotografía	El dibujo es casi igual a la imagen mental

La **tabla 33** muestra que:

- 5 fotógrafos ciegos usaron un asistente y 1 trabajó sólo.
- En todas las ocasiones, la investigadora notó el avivamiento de otros sentidos, especialmente el oído y el tacto.
- En ninguno de los casos la investigadora sintió necesidad de quitarse la venda.
- En ninguno de los casos la investigadora tuvo dificultades en componer una imagen mental acerca de la fotografía realizada por los colaboradores.
- Solamente en dos casos, la investigadora consideró que la imagen mental creada se parecía un poco a la fotografía, en los demás, la investigadora consideró que la imagen mental creada era casi igual a la fotografía.
- En todos los casos, la investigadora consideró que su dibujo es casi igual a la imagen mental creada.

Consideraciones generales:

Existe una tendencia, cuando se trata de la semejanza entre la imagen mental creada y la fotografía de referencia, a que sean casi iguales.

Uno de los casos que la investigadora consideró que la imagen mental se parecía un poco a la imagen mental creada se refiere a la fotografía hecha por Annie Hesse, que es la única fotografía que no utilizó asistente para describirle la imagen. La investigadora considera que mucho de las diferencias entre la imagen mental creada y la fotografía, ocurrió puesto que la propia fotógrafa tuvo una visión distorsionada de su fotografía. Cabe destacar que la investigadora considera que la imagen mental creada está acorde con la descripción hecha.

El otro caso se refiere a la fotografía hecha por Alice Wingwall y descripta por su asistente. En este caso, la investigadora también considera que la imagen mental creada está de acuerdo con la descripción hecha.

Tabla 34: Resultados de las comparaciones entre dibujos y fotografías en el experimento número 3

Fotógrafo colaborador	Punto de vista (ángulo de la toma)	Proporciones	Colores	Falta de elementos		Elementos añadidos
				Por vacío descriptivo	Por olvido	
Fernando Camuaso Segundo	semejante	semejantes	semejantes	si	no	no
Gerardo Nigenda	semejante	semejantes	semejantes	si	no	no
Paco Grande	distorsionado	semejantes	semejantes	si	no	no
Alice Wingwall	semejante	semejantes	semejantes	si	no	no
Flo Fox	semejante	distorsionadas	distorsionados	si	no	no
Annie Hesse	semejante	semejantes	semejantes	si	no	no

Según la tabla 34:

- En 5 casos, la investigadora hizo los dibujos desde el mismo punto de vista de la fotografía realizada y en 1 caso, el punto de vista está distorsionado.
- En 5 dibujos, las proporciones están semejantes a las fotografías y en 1 dibujo, las proporciones están distorsionadas..
- En 5 dibujos, los colores están semejantes a las fotografías y en 1 dibujo, están distorsionados.
- En todos los casos hubo falta de elementos ocasionado por vacíos descriptivos y en ningún caso por olvido por parte de la investigadora.
- En ningún caso la investigadora añadió elementos no descritos.

4.1.5.4 Experimento número 4

Recogidos los datos del experimento número 4 que consistía en:

- a) La investigadora hizo una fotografía.
- b) La investigadora pudo elegir el tema de su fotografía y la técnica a ser utilizada para su realización
- c) Antes de hacer la fotografía, la investigadora no les ha dado a los fotógrafos ciegos colaboradores ninguna información sobre cómo y dónde sería hecha su fotografía.
- d) Después, sin haber visto las fotografías, los fotógrafos ciegos la representaron a través de una fotografía basada en las descripciones hechas por la investigadora.
- e) Después de terminar su representación a través de una fotografía, pudieron compararlo con la fotografía hecha.

Se construyeron las siguientes tablas que muestran las sensaciones y percepciones de la investigadora y los resultados de las comparaciones entre cada fotografía hecha y sus respectivas representaciones a través de fotografías.

Tabla 35: Resultados de las comparaciones entre las fotografías del experimento número 4

Fotógrafo colaborador	Punto de vista (ángulo de la toma)	Proporciones	Colores	Falta de elementos		Elementos añadidos
				Por vacío descriptivo	Por olvido	
Teco Barbero	semejante	distorsionadas	distorsionadas	no	no	no
Annie Hesse	semejante	distorsionadas	semejantes	no	no	no

La **tabla 35** demuestra que:

- Los dos fotógrafos hicieron sus fotografías teniendo en cuenta un punto de vista semejante al de la fotografía hecha por la investigadora.
- Los dos fotógrafos no se han fijado en las proporciones.
- La fotografía de Teco Barbero, presenta colores distorsionados, mientras la de Annie Hesse presenta colores semejantes
- No faltan elementos en ninguna de las fotografías hechas por los fotógrafos ciegos.
- Ninguno de los fotógrafos añadió elementos en la fotografía.

Consideraciones generales:

En el experimento 4, es importante destacar que la diferencia de colores en la fotografía de Teco Barbero se debe al hecho de que la naranja que utilizó en su fotografía estaba menos madura que la de la foto hecha por la investigadora. Por esta razón, en su fotografía, la naranja aparece verde.

Los dos fotógrafos utilizaron tenedores con mangos coloridos, sin embargo la investigadora no había especificado que los tenedores eran todos hechos de metal plateado.

4.1.5.5 Experimentos 1, 2, 3 y 4

Tabla 36: Resultados de las comparaciones entre las representaciones (dibujos / fotografías) y las fotografías de referencia de los experimentos número 1, 2, 3 y 4

Fotógrafo colaborador	Punto de vista (ángulo de la toma)	Proporciones	Colores	Falta de elementos		Elementos añadidos
				Por vacío descriptivo	Por olvido	
C. Gutiérrez	semejante	semejantes	semejantes	sí	no	no
E. Marques	semejante	distorsionadas	semejantes	sí	no	no
J. Galeote	semejante	semejantes	semejantes	sí	no	sí
J. Salgado	semejante	distorsionadas	semejantes	no	no	no
E. K.Farias	distorsionado	distorsionadas	semejantes	sí	no	no
T. Coelho	semejante	distorsionadas	semejantes	sí	no	no
P. Yule	semejante	distorsionadas	semejantes	sí	no	no
M. Alejo	semejante	distorsionadas	semejantes	sí	no	no
E.González	distorsionado	semejantes	semejantes	no	no	no
L. PerezMinguez	semejante	semejantes	distorsionadas	sí	no	no
M.Calmaestra	semejante	semejantes	semejantes	si	no	no
M. Tejero	semejante	semejantes	semejantes	si	no	sí
T. Sabino	semejante	distorsionadas	semejantes	si	no	no
M. Cravedi	semejante	semejantes	semejantes	si	si	sí
E. Giménez	semejante	distorsionadas	semejantes	si	si	no
A.Piñó	semejante	semejantes	semejantes	si	no	sí
E. Marques	semejante	semejantes	semejantes	si	sí	no
G.Erdaide	semejante	distorsionadas	semejantes	si	no	no
J.Sánchez	semejante	semejantes	semejantes	si	no	sí
P.Arroyo	semejante	semejantes	semejantes	si	no	sí
F.C.Segundo	semejante	semejantes	semejantes	si	no	no
G.Nigenda	semejante	semejantes	semejantes	si	no	no
P. Grande	distorsionado	semejantes	semejantes	si	no	no
A.Wingwall	semejante	semejantes	semejantes	si	no	no
F. Fox	semejante	distorsionadas	distorsionados	si	no	no
A. Hesse	semejante	semejantes	semejantes	si	no	no
T.Barbero	semejante	distorsionadas	distorsionadas	no	no	no
A. Hesse	semejante	distorsionadas	semejantes	no	no	no

La **tabla 36** demuestra que:

- En 25 casos las representaciones tuvieron un punto de vista semejante al de la fotografía de referencia.
- En 16 casos, las representaciones presentan proporciones semejantes a las de la fotografía de referencia.
- En 25 casos se utilizaron colores semejantes a los de la fotografía de referencia.
- En 24 casos se observó el fallo de elementos en las representaciones ocasionados por vacíos descriptivos.
- En 25 casos no faltaron elementos por olvido en las representaciones hechas por los fotógrafos.
- En 22 casos no se añadió ningún elemento en las representaciones hechas por los fotógrafos.

Consideraciones generales:

En el conjunto de los 4 experimentos se observó que hay una tendencia a que:

- las representaciones tengan un punto de vista (ángulo de la toma) semejante al de la fotografía de referencia.
- los colores utilizados en las representaciones sean semejantes a los de la fotografía de referencia.
- ocurran vacíos descriptivos ocasionando fallo de elementos en las representaciones.
- no falten elementos en las representaciones ocasionados por olvido.
- no se añadan elementos en las representaciones.

4.1.6 Análisis global general de todos los experimentos

Los resultados de los experimentos hechos en esta investigación demuestran que la mayoría de los fotógrafos videntes participantes de los experimentos fueron capaces de crear imágenes mentales semejantes a la fotografía hecha, sin haberla visto, basándose en percepciones no visuales. Casi todos consiguieron representarla a través de un dibujo de manera satisfactoria. Algunos de los participantes comentaron que, por falta de habilidad en dibujar, no supieron reproducirlas adecuadamente, sin embargo al ver la fotografía, dijeron que las imágenes mentales correspondían a la imagen plasmada en la foto, con algunas diferencias que, al final, no llegaban a ser significativas.

La investigadora, que se puso la venda en los ojos para acompañar a 10 fotógrafos videntes y, posteriormente, a 6 fotógrafos ciegos, se percató que la formación de las imágenes mentales depende directamente de la capacidad de descripción hecha por cada fotógrafo. Cuánto más detalles tiene la descripción, más exacta será la imagen mental creada. Sin embargo, hay cosas que escapan a la percepción, tanto para quien hace la descripción de las imágenes, como para quien hace preguntas y escucha la descripción. Siempre hay algo que sobra; son aquellos detalles que añadimos, fruto de nuestra memoria visual. Un ejemplo, fueron los bolsillos dibujados, por dos fotógrafos, en los vaqueros de la modelo que participó del experimento número 2: en ningún momento fueron citados bolsillos en el pantalón, pero puesto que la mayoría de los vaqueros existentes tienen bolsillos, los fotógrafos supusieron que el de la modelo también los tenía: los fotógrafos buscaron esta información desde su memoria y la añadió a sus dibujos.

Es oportuno considerar, en este análisis, que la investigación se da desde un prisma generado por la videncia, es decir, todas las personas involucradas en los tres experimentos tienen memoria visual, incluso los fotógrafos ciegos que participaron de los experimentos, puesto que todos han podido ver algún día. El único fotógrafo ciego que prácticamente no tiene memorias visuales es Fernando Camuaso Segundo, que se

quedó ciego a los 3 años de edad. Siendo así, no sería adecuado considerar los resultados como parámetros para los casos de ceguera de nacimiento.

En el experimento número 3, específicamente en la colaboración de la fotógrafa Annie Hesse, el grado de distorsión entre el dibujo y la fotografía es más evidente. Esto se dio debido al hecho de que esta fotógrafa no suele usar asistentes para describir sus fotografías y, por no poder ver con exactitud, se confundió con relación a algunos elementos pictóricos de su fotografía.

Todos los colaboradores consiguieron formar una imagen mental, sin haber visto con anterioridad las fotografías tomadas como referencia, a partir de las descripciones hechas y, en algunos casos, añadiéndole sensaciones táctiles. Estas imágenes creadas presentaron un grado alto de similitud con relación a las fotografías usadas como referencia.

En los 4 experimentos se puede notar un grado de similitud bastante significativo entre las fotografías realizadas como referencia y sus posteriores representaciones a través de dibujos (experimentos 1, 2 y 3) o de fotografías (experimento número 4). Incluso en los casos en que los fotógrafos declararon que no supieron transponer su idea al dibujo, por falta de aptitud técnica, se percibe las semejanzas entre las referencias y sus representaciones. De manera análoga, se puede notar grandes similitudes entre referencias y representaciones, aún cuando hay diferencias de perspectiva/punto de vista y proporciones.

Otro punto a destacar, con relación a la percepción, es que en todos los casos, hubo vacíos descriptivos cuando fue descrita la fotografía de referencia, aunque en todos los casos, fueron detalles sin mucha relevancia en los resultados finales de las imágenes.

De manera inversa, algunos detalles que no fueron descritos como elementos de la fotografía de referencia, fueron añadidos en sus representaciones. Estos detalles añadidos, en general, fueron detalles presentes en la memoria visual de los colaboradores, como elementos constitutivos de lo representado, como por ejemplo el

rodapié dibujado en la pared en la representación de la fotografía creada por Julio Galeote para el experimento número 1, y los bolsillos en los pantalones vaqueros en algunos de los dibujos del experimento número 2.

4.2 Análisis de las entrevistas con los fotógrafos ciegos

Fueron entrevistados 10 fotógrafos ciegos, de distintas nacionalidades. Ninguno de ellos, a excepción de Teco Barbero, es ciego de nacimiento. Sin embargo Teco no es ciego total. El conjunto de fotógrafos ciegos entrevistados se caracteriza por el hecho de que, aunque con dificultades, todos pudieran ver en algún momento de sus vidas.

Se solicitó a los fotógrafos ciegos entrevistados, con anterioridad, que hablasen sobre la razón por la que fotografiaban, si habían desarrollado técnicas propias y si tenían recuerdos visuales. También se solicitó que comentasen en qué momento de sus vidas aprendieron a fotografiar: si antes o después de haberse quedado ciegos. Por fin, que hablaran sobre su opinión en cuanto al uso de la fotografía como medio de inclusión social. Además de haber tenido estas directrices como referencia, tuvieron libertad para hablar sobre su trabajo, matizando el contenido de sus declaraciones según les pareció conveniente. Tuvieron libertad para añadir comentarios de cualquier naturaleza con relación a sus vidas e historias como fotógrafos. De esta manera, no se limitó el colectivo entrevistado a sencillamente responder preguntas, sino se les ofreció la posibilidad de expresarse libremente, lo que permitió coleccionar informaciones interesantes para el entendimiento de los procesos creativos individuales, desde el punto de vista de cada entrevistado.

En la tabla 37, tenemos sistematizados, los principales resultados de las entrevistas a los fotógrafos ciegos:

Tabla 37: datos de las entrevistas a los fotógrafos ciegos

	Ciego total	Desarrollo de técnicas propias	Por qué fotografía	Tipo de cámara	Tiene recuerdos visuales	Aprendió a fotografiar antes o después de la ceguera	Fotografía como inclusión social
Evgen Bavcar	Sí	Sí	Expresión personal	digital	Sí	Después	No
Paco Grande	No	Sí	Entender el mundo	analógica	Sí	Antes	Sí
Annie Hesse	No	No	Entender el mundo	digital	Sí	Después	No
Fernando Camuaso	Sí	Sí	Expresión personal	digital	No	Después	Sí
Teco Barbero	No	Sí	Entender el mundo	digital	Sí	Después	Sí
Gerardo Nigenda	Sí	Sí	Expresión personal	digital	Sí	Después	No
Flo Fox	No	Sí	Expresión personal	digital	Sí	Antes	No
Alice Wingwall	Sí	Sí	Expresión personal	digital	Sí	Después	Sí
Vicky Fludd	Sí	No	Expresión personal	digital	Sí	Antes	Sí
Ralph Baker	Sí	Sí	Dinero	digital	Sí	Antes	No

Con base en los datos de la **tabla 37** podemos observar que:

- 6 de los fotógrafos ciegos entrevistados son completamente ciegos mientras 4 son legalmente ciegos.
- 8 de los fotógrafos ciegos entrevistados desarrollaron técnicas propias para el desarrollo de la práctica fotográfica.
- 6 de ellos utiliza la fotografía como medio de expresión personal.
- 3 de los fotógrafos ciegos entrevistados utiliza la fotografía como un modo de entender su entorno.
- A excepción de Paco Grande, todos los demás fotógrafos entrevistados utiliza cámaras digitales para tomar sus fotografías.
- A excepción de Fernando Camuaso Segundo, todos los demás fotógrafos ciegos entrevistados tiene recuerdos visuales.
- Más de la mitad de los fotógrafos ciegos entrevistados aprendieron a fotografiar después de haberse quedado ciegos.
- La mitad de los fotógrafos ciegos entrevistados considera que la fotografía puede ser un medio de inclusión social.

4.2.1 Análisis e interpretación de las entrevistas a los fotógrafos ciegos

En su periplo por el mundo para acompañar de cerca el trabajo de los fotógrafos ciegos, la investigadora identificó una serie de situaciones distintas en lo que concierne a la relación entre ellos y la fotografía: algunos ya eran fotógrafos cuando se han quedado ciegos y continuaron a serlo. Para otros, la fotografía se presentó en sus vidas después de que ya no podían ver. Conoció fotógrafos que se quedaron ciegos aún cuando eran niños, por consecuencia de una enfermedad o accidente, algunos nacieron ciegos y otros se quedaron ciegos después de adultos. Unos hacen fotos documentales, otros, artísticas. Algunos buscaron la fotografía, y en otros casos fue la fotografía quien les buscó. Sin embargo, hay por lo menos 3 puntos en los que todos los fotógrafos ciegos entrevistados convergen: la primera coincidencia y, seguramente la más obvia, es el amor no exactamente por la fotografía, sino por el acto fotográfico. La segunda, es que aún los que se han quedado 100% ciegos en un determinado momento de sus vidas, todos han podido ver un día, aunque algunos de ellos sólo tuvieron una visión distorsionada de su entorno. Finalmente, la tercera coincidencia dice respecto a la intención de usar la fotografía como un medio de acceder al universo visual, sea para comprender mejor el mundo que les rodea, para enseñar su mundo interior a las personas videntes o mismo dar a conocer una situación que han vivido o una sensación que han experimentado a través de los otros sentidos.

Todos ellos han dado claras muestras de cómo es posible obrar de manera alternativa para driblar la invidencia y tomar fotografías, como si hacerlo sin utilizar los ojos, fuese lo más natural. Han comprobado la teoría de Barthes (1989) respecto a que el órgano del fotógrafo es el dedo y no el ojo y derrumbado la de Cartier-Bresson (2006) cuando dijo que fotografiar era mantener alineados en un mismo punto de mira, la mente, el ojo y el corazón. La obra de estos fotógrafos “improbables” es un legítimo testigo de estas dos constataciones.

Cada uno de ellos aprendió a fotografiar en circunstancias diferentes, en momentos distintos, en ciudades, países o continentes sin que hubiera conexiones

relacionadas al hecho de ser fotógrafos de lo invisible. Mismo los que viven en la misma ciudad, Nueva York, no accedieron a la fotografía del mismo modo. Curiosamente, algunos de ellos, sin tener conocimiento de la manera cómo trabajaban sus compañeros de condición, coincidían en varios aspectos. Habían estado interesados en los mismos temas, como Paco Grande y Annie Hesse que habían estado fotografiando músicos de *reggae*.

Según relataron personalmente a la investigadora - y les han demostrado en la práctica-, Evgen Bavcar y Fernando Camuaso Segundo hacen sus fotografías recurriendo a un método autodidacta que se basa en la ubicación de la cámara de acuerdo al sonido producido por las voces de los protagonistas de sus fotografías. Esta manera de acceder a informaciones sobre el espacio fue también relatada por otros fotógrafos ciegos estudiados en el capítulo 2. Bavcar y Barbero calculan el encuadre de sus imágenes al acercarse y alejarse del objeto fotografiado. En los dos casos, no son sus ojos, sino el propio modelo quien les proporciona las informaciones que necesitan. Estas informaciones almacenadas a través del oído y del tacto, sumadas a su sensibilidad innata, son suficientes para extraer resultados sorprendentes a la hora de capturar instantáneas cuando la visión deja de ser un instrumento posible.

Otro punto común respecto a la técnica fotográfica une Vicky Fludd a Bavcar (y también a Pete Eckert, pero a este la investigadora no entrevistó): el uso del recurso de los fisiogramas, es decir, registrar un “dibujo” hecho en la oscuridad utilizando fuentes de luz como linternas manuales.

Otros, de manera autodidacta, habían desarrollado técnicas semejantes para tomar sus fotografías, como Gerardo Nigenda y Evgen Bavcar que, por ejemplo, utilizan el propio brazo para medir la distancia entre la cámara y el objeto fotografiado y es común que en sus fotografías aparezcan sus manos.



Ilustración 91: Gerardo Nigenda fotografiando "Las mujeres de Juchitán". 2010.

(Fuente: fotografía hecha por la investigadora)



Ilustración 92: Fotografía de Gerardo Nigenda

(Fuente: Fotografía cedida por el autor)

(espacio reservado para ilustración)

Ilustración 93: Fotografía de Evgen Bavcar

(Fuente: BAVCAR, E. 2003:59)

Lo que les es común a todos los fotógrafos entrevistados, excepto a Annie Hesse, que puede ver sus fotografías utilizando programas de computador que hacen ampliaciones gigantes de sus fotografías, es que a la hora de revisar sus resultados y editar sus fotografías, recurren a descripciones verbales hechas por personas videntes. Alguien les da asistencia describiéndoles las imágenes y basados en estas descripciones eligen las fotografías. Siendo así, como declara Paco Grande a la investigadora, el entendimiento de sus fotografías es siempre un entendimiento compartido, puesto que a las informaciones personales acerca de su propio trabajo se añaden la mirada e interpretación del espectador.

A excepción de Paco Grande, que fue el único fotógrafo entrevistado que no utiliza cámaras digitales y enfoca manualmente, los fotógrafos entrevistados utilizan el recurso del autofocus.

La intuición es un fuerte aliado a la fotografía hecha por ciegos: aunque a todos siempre les escapa algún detalle, y eso también suele pasar a los fotógrafos videntes, suelen tener una idea bastante aproximada del resultado de sus fotografías.

Disfrutan fotografiando lo que a ellos les es invisible. No exactamente por la invisibilidad de lo fotografiado -para ellos el no ver es una situación intrínseca a su cotidianidad-, sino por la emoción que les inspiró tomar determinada fotografía. El hecho de que algunos de ellos no puedan ver el resultado de sus propias fotografías y que otros las vean de manera distorsionada, es casi irrelevante si se considera que estas imágenes captadas actúan como una memoria de lo que han percibido o sentido. Normalmente, el acto fotográfico les llega muy adentro y se emocionan al recordar el momento de la toma fotográfica.

Es conveniente explicar que la investigadora no se propone a analizar las fotografías de los fotógrafos ciegos, sino a estudiar la relación entre ellos y la fotografía. Analizar la obra de los fotógrafos ciegos supone un reto conceptual: el desafío está en el razonamiento de que para hacerlo no se debería considerar los paradigmas usualmente utilizados para un análisis fotográfico “normal”, puesto que la fotografía hecha por ciegos rompe totalmente con el esquema formal al que usualmente está asociada -el de que la fotografía siempre es la consecuencia de una mirada. Si la fotografía hecha por ciegos parte de otros códigos perceptivos, lo más lógico sería también analizarla desde otros parámetros, sin embargo, este planteamiento también pasa a ser paradójico en el momento que el que la analiza es un vidente y, como tal, es difícil desenredarse del condicionamiento estético que su condición conlleva. A la investigadora no le parece razonable que el análisis de las fotografías hechas por ciegos, sobre todo por los ciegos de nacimiento, responda a las mismas reglas estéticas de una fotografía hecha por un vidente, puesto que los ciegos de nacimiento no suelen estar contaminados por padrones estéticos visuales. La problemática incide en la interrogación de si sería posible un vidente escapar de todo su bagaje visual para, sin ningún tipo de prejuicio y bajo la luz de su propia videncia, utilizar el mismo “lenguaje” que utilizó el ciego al tomar su fotografía. Si esta sería la forma más justa de hacerlo, nos encontramos ante un impase difícil de transponer: un intento de “desagudizar” la vista. ¿Qué validez podría tener analizar, por ejemplo, las proporciones o cualquier otro elemento de su composición formal en una fotografía hecha por un ciego? Aún que se discurra acerca de la intencionalidad perseguida por el autor y los efectos que produce la imagen en quienes la observa, siempre estaremos remolcados por los, aunque inconscientes, prejuicios

hacia la ceguera. Además, como explica la Dra. Myrna Giron en su libro *Psicoanálisis y Arte* “es posible que el creador no tenga consciencia de sus objetivos profundos.”⁶² (2007:276) Hay también los casos de los fotógrafos que en algún momento de sus vidas pudieron ver y quedaron ciegos posteriormente. Aunque estos puedan conservar la memoria de la forma, lo que les impulsa a tomar fotografías no es la búsqueda de una “imagen perfecta”, en lo que se refiere al condicionamiento estético que sufrimos debido al gran bombardeo de imágenes al que somos sometidos a diario. Mismo teniendo recuerdos visuales, la toma fotográfica ocurre desde la situación de ceguera y aunque existan varios grados de ceguera, hay un límite conceptual entre el mundo de la luz y el de la oscuridad y ambos son, por vías naturales, impenetrables por parte de su oponente. De esta forma, el análisis de la obra de un fotógrafo ciego hecho por un vidente resultaría demasiado superficial, por no decir un grave disparate: no trataría de entender de qué manera un ciego puede elegir un objeto para fotografiarlo, controlar las distancias para tomar la fotografía, conocer el aparato fotográfico y comunicar a través de su fotografía, sino explicar de qué manera un vidente es capaz de absorber informaciones visuales a través de la fotografía hecha por un ciego. Otro error en el que se podría fácilmente incurrir sería el de intentar explicar su personalidad a través de sus obras, lo que sería éticamente incorrecto. Para Giron (2007), resulta peligroso utilizar los conceptos del psicoanálisis para examinar la personalidad de un artista a través de su obra, puesto que las obras creadas ocultan un significado para el propio creador y la comprensión de este sentido oculto irá depender de la subjetividad del observador. De cualquier manera, hay que evitar el sensacionalismo que suele circundar el tema: el espanto ante al hecho de un ciego tomar fotos, nace de la premisa de que la fotografía sea sólo visual y de la negación de otros sistemas perceptivos. Unos se preguntarán ¿qué sentido tiene tomar fotos y luego no poderlas ver? A esta cuestión, Gerardo Nigenda se manifestó de manera bastante clara al decir que no sentía necesidad de ver sus fotografías, puesto que lo importante era qué le había inspirado a tomarlas y estas sensaciones las llevaba adentro.

⁶² Traducido de “É possível que o criador nem tenha consciência de seus objetivos profundos.”

Tratemos, ahora de examinar la relación entre la fotografía y la ceguera teniendo en cuenta las diferencias entre fotógrafos ciegos que mantuvieron recuerdos visuales y los que no. Aunque, en general, los fotógrafos ciegos están más centrados en el contenido narrativo de sus fotografías que propiamente en la forma, hay una diferencia fundamental referente a la preocupación con la estética y con la composición formal de la fotografía entre aquellos que son capaces de acudir a los recuerdos visuales como el color y determinadas formas y los que no han retenido ninguna recordación visual. Para el fotógrafo Fernando Camuaso Segundo, que se quedó completamente ciego a los cuatro años de edad y no tiene ningún recuerdo visual, la fotografía tiene, más que una propiedad estética, el papel de articular relaciones entre lo real y lo imaginario, el poder de registrar una huella de tiempo y ser testimonio de lo que no ha podido ver, pero que ha experimentado a través de sus otros sentidos. No es que estas condiciones no estén presentes en la fotografía de los fotógrafos ciegos que mantienen recuerdos visuales, en este caso, se añaden informaciones estéticas a las cuales tuvieron acceso mientras pudieron ver.

4.3 Relaciones globales de los 4 experimentos y las entrevistas

Al ponerse una venda en los ojos para simular una situación de ceguera, los fotógrafos videntes han experimentado sensaciones semejantes a las descritas por los fotógrafos ciegos en cuanto a la percepción de los objetos fotografiados. A través de los experimentos han podido comprender de qué manera se puede percibir el entorno sin utilizar el sentido de la vista de un modo bastante similar al de un ciego, aunque tengan los otros sentidos desarrollados en un grado incomparablemente menor al suyo. Aún así, todos se quedaron bastantes sorprendidos acerca de sus capacidades de percepción a través de los otros sentidos.

5. Conclusiones

Después de haber puesto a prueba su capacidad de percepción y de 12 fotografías más, sin depender del sentido de la vista, la investigadora concluye que:

5.1 El contraste de hipótesis

Hipótesis 1. Los fotografías ciegos y videntes sometidos a una situación de ceguera temporal, son capaces de crear imágenes mentales correspondientes a una imagen de la realidad.

Según los estudios realizados, se confirma la hipótesis número 1: todos los fotografías que participaron de los experimentos, es decir, fotografías ciegos y fotografías videntes sometidos a una situación de ceguera temporal, fueron capaces de crear imágenes mentales correspondientes a una imagen de la realidad.

Hipótesis 2. Existe relación mimética entre la imagen de la realidad y las percepciones de los fotografías invidentes y videntes a través de distintas fuentes de experiencia (ya sea a través de descripción verbal y manipulación táctil).

Se confirma la hipótesis número 2: Los fotografías que participaron de los experimentos relataron que las imágenes mentales creadas a partir de descripciones verbales o sensaciones táctiles, son bastante semejantes a la imagen de referencia, es decir, existe relación mimética entre sus percepciones y la imagen real.

Hipótesis 3. Los fotografías videntes con competencias para expresarse a través del dibujo son capaces de hacer una representación pictórica mimética, ausente el objeto

visual de la fuente, que responda a sus imágenes mentales, cuando ni la fotografía generada ni el objeto fotografiado están presentes y la información ha sido obtenida a través de la descripción o de la manipulación táctil.

Los fotógrafos videntes que participaron de los experimentos fueron capaces de hacer un dibujo similar (no llevando en cuenta la técnica utilizada en los dibujos) a una imagen mental creada a partir de la descripción de una fotografía o de la manipulación táctil de los objetos fotografiados, sin que hayan visto ni la fotografía, ni los objetos fotografiados con anterioridad. De esta manera, se confirma la hipótesis número 3: los fotógrafos con competencias para expresarse a través del dibujo son capaces de hacer una representación pictórica que responda a sus imágenes mentales cuando ni la fotografía generada ni el objeto fotografiado están presentes y la información ha sido obtenida a través de la descripción o de la manipulación táctil.

Hipótesis 4. Los fotógrafos invidentes son capaces de hacer una representación fotográfica mimética, ausente el objeto visual de la fuente, que responda a sus imágenes mentales, cuando ni la fotografía generada ni el objeto fotografiado están presentes y la información ha sido obtenida a través de la descripción.

Se confirma la hipótesis número 4: los fotógrafos invidentes participantes del experimento número 4 fueron capaces de hacer una fotografía similar a sus imágenes mentales creadas a partir de la descripción de una fotografía, sin haberla visto ni haber podido tocar los objetos fotografiados con anterioridad.

Hipótesis 5. Los dibujos de los fotógrafos videntes y las fotografías de los fotógrafos ciegos que representan sus imágenes mentales se parecen a la fotografía hecha, en cuanto a la apariencia, la proporción y los colores del objeto fotografiado.

Se confirma la hipótesis número 5: los dibujos de los fotógrafos videntes sometidos a una situación de ceguera temporal y las fotografías de los fotógrafos ciegos

que participaron de los experimentos y que representan sus imágenes mentales, se parecen a la fotografía hecha, en cuanto a la apariencia, la proporción y los colores del objeto fotografiado.

5.2 Conclusiones generales

En este estudio, la investigadora hizo un esfuerzo en aprehender sus propias percepciones y la de otros fotógrafos privados del sentido de la vista, aunque temporalmente. Los estudios teóricos y los experimentos, fueron una profunda fuente de informaciones acerca de las sorprendentes relaciones entre la ceguera y la fotografía y, a partir de ellos, además de lo concluido a través de los contrastes de hipótesis, también se concluyó, que:

1. Existe relación mimética entre las percepciones de los fotógrafos videntes sometidos a una situación de ceguera temporal y la imagen de la realidad descrita o percibida a través de manipulación táctil, sin embargo, el grado de semejanza está condicionado a la calidad de la descripción hecha de esa imagen, a la capacidad de memorización de dichas descripciones y del grado de las propias percepciones sensoriales, especialmente las táctiles y auditivas.
2. Los dibujos hechos por los fotógrafos videntes sometidos a una situación de ceguera temporal y las fotografías hechas por los fotógrafos ciegos, que representan sus imágenes mentales se parecen a la fotografía hecha, en cuanto a la apariencia, la proporción y los colores del objeto fotografiado. No obstante, presentan deformaciones en mayor o menor grado, dependiendo de la descripción del objeto fotografiado y de la capacidad de su propia capacidad de memorización.

3. La ceguera, de ningún modo, debe ser considerada un obstáculo a la creación de imágenes fotográficas: los ciegos están aptos a percibir la realidad a través de otros sentidos y de la asociación de ellos, crear imágenes mentales de sus percepciones de la realidad y representarlas a través de una fotografía.
4. No se ha observado diferencias significativas en los resultados obtenidos en los experimentos, cuando los colaboradores eran fotógrafos ciegos o fotógrafos videntes privados de la vista, en cuanto a las similitudes entre las representaciones hechas a través de fotografías y dibujos, y la fotografía de referencia. Los resultados muestran que, más bien, el grado de las percepciones y la semejanza entre representación y referencia está más relacionado con la capacidad de descripción y asimilación de lo descrito que, específicamente con el hecho de ser ciego o no.

6. Discusión

6.1 Una mirada crítica valorativa (tanto de los resultados como de los procedimientos)

El estudio de las distintas teorías acerca de la percepción, de la ceguera y de la fotografía fueron los pilares para el entendimiento del problema y para poner en evidencia las relaciones entre la fotografía y la ceguera. Dos mundos aparentemente lejanos o, quizá, paralelos, uno generado por la luz, el otro por la oscuridad se encuentran en un punto: el instante fotográfico. Sin embargo, hasta un determinado momento de la investigación, específicamente al final del experimento número 1 -en el que la investigadora se vendó los ojos, mientras acompañaba a otros fotógrafos que hacían fotografías sin que pudiera ver qué estaban haciendo-, todos los colaboradores eran videntes. De esta manera, supuestamente se estaba estudiando estas relaciones a la

luz de su propia ceguera con relación al tema, es decir, desde una óptica demasiado visual, por no decir poética. Sería un error de su parte permanecer en este nivel tan superficial. Era necesario adentrarse todavía más en el universo de la ceguera para poder mirar realmente de cerca. Para subsanar esta falta, la investigadora buscó fotógrafos ciegos por el mundo y salió a su encuentro. Se vendó los ojos nuevamente para, en la misma condición de ellos –o lo más próximo posible, dentro de su real condición de vidente- acompañarles a hacer fotografías y, de ese modo, intentar conocer con más profundidad los aspectos intrínsecos a la fotografía hecha por ciegos reales. Quería indagar y entender si los fotógrafos ciegos reales también tenían la capacidad de crear imágenes mentales que se acercaran a la fotografía tomada. En ese sentido, estos encuentros fueron especialmente aclaradores, puesto que los fotógrafos les han explicado y demostrado en la práctica sus métodos de trabajo y cómo perciben su entorno a través de los otros sentidos.

El fotógrafo ciego Evgen Bavcar, de manera muy oportuna, utilizó una parábola para ilustrar cómo es la percepción de un ciego:

Una vez, en un lejano país asiático, dónde sólo había ciegos, un cornaca, que es un conductor de elefantes, enseñó un elefante a un grupo de personas con la intención de que comprendieran cómo era el animal. El primer ciego, le tocó la trompa y dijo que el elefante era como un tubo. El segundo, le tocó una oreja y para él, el elefante era cómo una alfombra. El tercero, le tocó los colmillos y para éste el elefante eran flechas. Otro ciego le tocó las patas y dijo que eran columnas muy sólidas. Para otro, el que le había tocado la cola, era una cuerda colgada en el cielo. Y, finalmente, el último le tocó el cuerpo y dijo que era una pared. Así estamos los ciegos, completó.

A lo mejor, si los ciegos de la parábola tuviesen tenido la oportunidad de tocar el elefante entero, o mismo de haber tenido explicaciones acerca de él, es posible que tuvieran una noción más completa acerca de su forma: el entendimiento y las percepciones de un ciego, por las limitaciones que su condición conlleva, están condicionados a una infinidad de circunstancias.

Bavcar estaba en lo cierto. El tiempo compartido a oscuras con él y otros fotógrafos ciegos como Annie Hesse, Paco Grande, Gerardo Nigenda, Flo Fox, Ralph Baker, Fernando Camuaso Segundo, Alice Wingwall y Vicky Fludd, además de otros que conoció en un taller de fotografías para ciegos impartido en Nueva York, fue suficiente para comprobarlo. Sobre todo para la investigadora, que era una “ciega principiante”, el texto de la parábola encajaba perfectamente con situaciones que había pasado. Hay que considerar que también había tenido la experiencia de todos los años de convivencia con su madre, lo que también le confería un cierto conocimiento práctico acerca de la ceguera, pero a veces, lo que está demasiado cerca está demasiado lejos, es decir, el hecho de haber una relación de afecto, al final hace que se vean, o no se vean, las cosas de otra manera: los ojos del afecto distorsionan la realidad.

Conocer la obra de estos fotógrafos, meterse en su piel y reconocer similitudes y diferencias en sus maneras de ejercer el oficio de fotógrafo fueron, de todos modos, un modo de comprobar que sí es posible mirar sin ver y aún con la falta de la vista, crear imágenes, hacerlas visibles y expresarse a través de ellas.

En varios países se siembran semillas impartándose cursos de fotografía exclusivamente orientados a alumnos ciegos. Es muy probable que la intimidad entre la ceguera y la fotografía deje de causar tanto espanto y perplejidad. La enseñanza de la fotografía entre los ciegos, estimulada en distintas culturas, contribuye a fortalecer la autoestima, el deseo de realización, la independencia y la seguridad, desde un enfoque que valoriza esencialmente el esfuerzo propio: puede ser a la vez un elemento de inclusión social y de expresión emocional o artística.

Estas personas especialmente capaces de capturar con elegancia las imágenes de una realidad inaccesible se tornaron, incluso, una de las dianas de la industria fotográfica, que ya dispone de recursos tecnológicos inimaginables ayer. La fotografía hecha por los que habitan las tinieblas sale a la luz: curadores organizan exposiciones de fotógrafos invidentes en importantes galerías y museos en los grandes centros de difusión artística mundiales. Tendremos, en un futuro muy próximo, una nueva

generación de fotógrafos invidentes, debidamente calificados para practicar el acto fotográfico como profesión, arte o afición.

Para la investigadora, ya le es imposible mirar con inocencia al tema después de la desconstrucción subjetiva de su mirada y de haber experimentado un acercamiento tan íntimo a la fotografía y a la ceguera. Al haber escudriñado la vida y la obra de los fotógrafos ciegos, ya no puede concebir la dictadura y la omnipresencia de la estética con la que se había contaminado tras más de 15 años trabajando como fotógrafa para revistas femeninas y agencias de modelos. Su encuentro con la sonoridad de lo cotidiano y la morfología de las texturas revelada a través de su piel, le proporcionó un nuevo concepto de realismo, tan poético y tan duro como la propia vida.

La mirada del fotógrafo –tal vez el principal icono de la fotografía-, pierde su carácter exclusivista abriendo espacio a un deseo de imagen de naturaleza cambiante, por no decir camaleónica.

En el arte fotográfico está intrínseco el poder de recrear el tiempo. No se trata de un poder vulgar que arrastra el ego de las multitudes, sino el poder excelso de moldear las propias percepciones y transportarlas a una materia bidimensional comprobando la propia existencia del que lo ejecuta. Es un poder inequívoco cuya semilla brota de una subjetividad inaugurada por un sentimiento, un movimiento, una textura, una sensación, un ruido. Un poder que proviene de una estructura conceptual donde una obra representa algo que se genera de una erupción creativa, se manifiesta a través del propio creador a través de la cámara fotográfica, llega al observador y, dando sentido a una idea, penetra un mundo que no le pertenece. Si una fotografía necesita de la oscuridad para poder existir, análogamente, la fotografía hecha por ciegos, necesita la luz para poder manifestarse. Al necesitar tanto de la oscuridad como de la luz, la fotografía es como un puente entre la ceguera y el mundo visual donde es posible la transmisión de señales mediante un código común al emisor y al receptor.

Documentando los nuevos tiempos y reinventando su propia historia, la fotografía se desenlaza de cualquier tendencia atávica y pasa a ser el resultado visual

real de una determinada creación, sin importar si el órgano que históricamente siempre la concibió es un órgano sano o inútil. Creada a partir de las sensaciones de la piel o de los estímulos auditivos, o de la asociación de varios tipos de percepciones, se diluye, a través de la fotografía, el límite entre lo visible y lo invisible. La asociación entre la fotografía y la ceguera ya no supone una paradoja o, en último caso, si aún sobrevive en muchos un pensamiento reactivo, la fotografía y la ceguera son una paradoja posible.

A través del estudio biográfico de 28 fotógrafos ciegos y de los experimentos prácticos realizados con 20 fotógrafos videntes, se demostró que la capacidad de percepción y creación de imágenes va más allá de las referencias visuales generadas por el sentido de la vista.

Los resultados comprueban que la producción fotográfica, al basarse tanto en el desarrollo conceptual como en los conocimientos técnicos necesarios para producirla, es a la vez un desafío y un medio de expresión posible para los ciegos que, al traspasar las limitaciones inherentes a su condición, consiguen producir imágenes de alta calidad tanto a nivel conceptual como estético. Además, los estudios de caso le permitieron a la investigadora comprobar determinadas teorías previas, como por ejemplo la premisa de Roland Barthes (1989) en cuanto al órgano fotográfico ser el dedo y no el ojo. La estadounidense Alice Wingwall, una de sus entrevistadas, incluso verbaliza esta cuestión en su entrevista.

La investigadora considera que ponerse en la condición de ciega para acompañar a otros ciegos y salir a fotografiar fue una oportunidad de desarrollar otros sentidos, o al menos de ponerlos en evidencia y liberarse de los límites impuestos por la contaminación estética que sufrimos, resultado del bombardeo de imágenes a que somos sometidos a diario. De uno de estos encuentros, curiosamente, el único que no se dio personalmente, surgió un otro proyecto artístico, que está siendo desarrollado por la investigadora. “Curación” nace de una de las conversaciones con el fotógrafo brasileño Teco Barbero. El fotógrafo le comentaba a la investigadora que pese a poder ver cosas que estaban muy próximas a él, no podía enterarse de los detalles y por esa razón acudía a descripciones de sus fotografías. Le contó que, por ejemplo, un amigo también

fotógrafo al describirle una fotografía le dijo que a no ser por el hecho de que su modelo había parpadeado, su fotografía estaría perfecta. La investigadora le hizo una pregunta acerca de qué era la perfección en una fotografía y porqué no podía ser perfecta una foto en la que un modelo parpadea, puesto que parpadear es un acto natural y todos parpadeamos. El propio Teco se quedó en silencio. Fue en ese momento que la investigadora realmente entendió que los fotógrafos, sobre todo los videntes, están contaminados por un condicionamiento estético. Se percató de que en toda su vida profesional haciendo fotografías de modelos para agencias y revistas femeninas, durante más de 20 años, había rechazado todas las fotografías en las que los modelos habían parpadeado. Luego multiplicó su historia personal por un número incalculable de fotógrafos profesionales y amateurs existentes en el planeta. Desde el que, con su teléfono móvil fotografía frivolidades cotidianas, sobre todo el fotógrafo publicitario y también el artista. Todos rechazaban las fotos de personas parpadeando. Su intención con el nuevo proyecto era ahora buscar el parpadeo y rechazar las fotos en las que los modelos tenían los ojos abiertos. Era un intento de curarse de la contaminación subvirtiendo la estética.

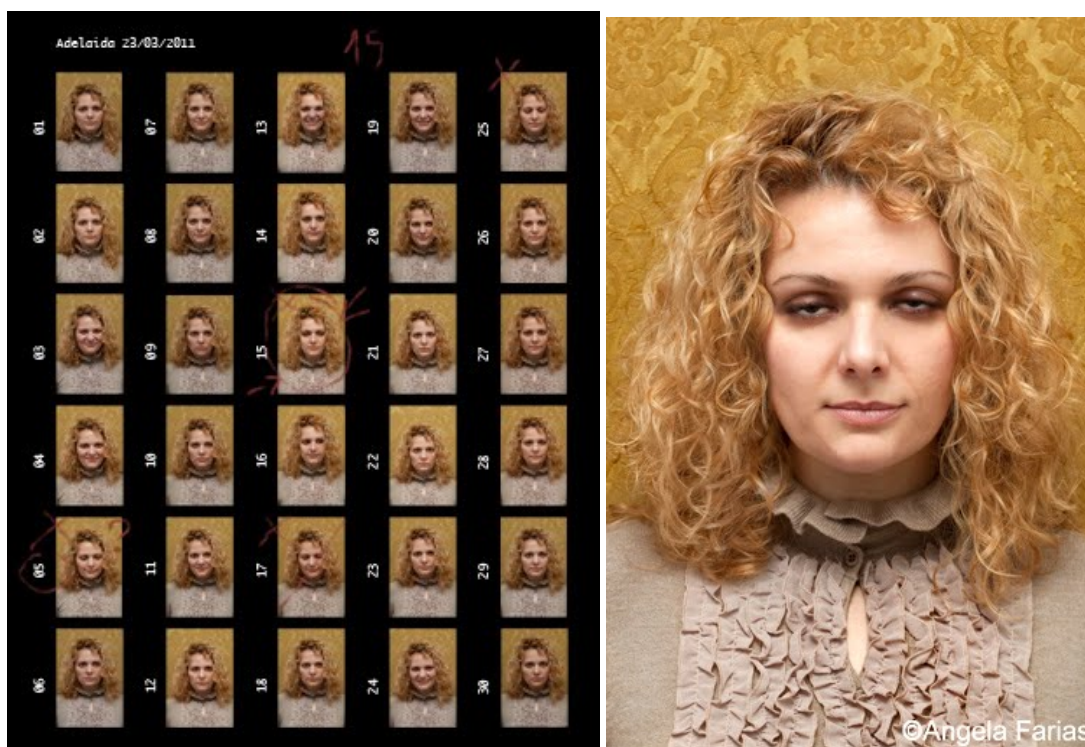


Ilustración 94: Proyecto "Curación". Fotografías de Angela Farias
(Fuente: propia)

Puede que la semilla de esta constatación haya sido plantada en una escena en un restaurante mexicano con Gerardo Nigenda, poco menos de un año antes. La primera vez que se encontraron, el fotógrafo le hizo, fácilmente, cambiar una determinación absolutamente inmutable, que la tenía desde siempre y por toda su vida:

-¡Son riquísimos! –dijo Gerardo con una sonrisa de oreja a oreja.

-Bueno, bueno...pueden ser riquísimos, pero son asquerosos. No sé si seré capaz.

-¡Pues a mí me encantan!

-Pero Gerardo, ¿es que no puedes verlos! ¿Ves? ¡Ser ciego también tiene sus ventajas! –y se partieron de risa. Rieron hasta que les saltaron lágrimas de los ojos.

Fue así que, en poco menos de un minuto y con tan pocos argumentos, Gerardo le convenció de que su decisión era una tontería. ¿De qué valen mil argumentos cuando tenemos la más cruda verdad delante de nosotros? Una vez más, la vida le enseñaba que dar tanta importancia a la apariencia de las cosas era un acto estúpido. Cerró los ojos. Y revocó su resolución de que nunca en su vida probaría insectos. Y, en la oscuridad, degustó despacito los crujientes y exquisitos saltamontes fritos fundidos con queso.

Estos momentos compartidos con los fotógrafos fueron imprescindibles para entender estas relaciones con el condicionamiento estético. Por ejemplo, cuando se encontró con el fotógrafo angolano Fernando Camuaso Segundo, una de las informaciones más evidentes a nivel visual era referente al color de su piel. Fernando es negro y esta es una información disponible a cualquier vidente. Sin embargo, al vendarse los ojos, la investigadora entendió la ausencia del color: Fernando era Fernando, no es que pasara a ser blanco, sino que la información visual referente a su color sencillamente y súbitamente se había anulado. En ese momento pensó que las personas que suelen tener algún tipo de prejuicio racial deberían experimentar la ceguera. Un tiempo después, leyendo el libro *Seeing Beyond Sight: Photographs by Blind Teenagers*⁶³ sobre un proyecto de enseñar fotografía en una escuela para ciegos, desarrollado por Tony Deifell, se encontró con la siguiente fotografía y texto:

⁶³ Viendo más allá de la vista: Fotografías hechas por Adolescentes Ciegos

(espacio reservado para ilustración)

Ilustración 95: Fotografía de Billy

(Fuente: DEIFELL, T. "Seeing Beyond Sight: Photographs by Blind Teenagers", página 94)

La fotografía hecha por Billy muestra dos chicas: Merlett a la derecha y Reba, su mejor amiga. Los profesores le preguntaron a Merlett:

Háblame sobre Reba. Reba es blanca, ¿no?

No me lo preguntes a mí. No lo sé.

¿No sabes si ella es blanca?

¿Lo es? Bueno, ella tiene el pelo largo – Eso es todo lo que sé.

Sí, ella es blanca. ¿Ella no actúa como los blancos?

(agitó la cabeza)

¿Cómo ella actúa?

Como Nosotros. ⁶⁴ (DEIFELL, T. 2007:94)

⁶⁴ Traducido de

"Tell me about Reba. Reba is white, isn't she?
Don't ask me. I don't know.
You don't know if she's white?
Is she? Well, she has long hair - that's all I know.
Yeah, she's white. She doesn't act white?
(shakes head)
How does she act?
Like us." Disponible en (DEIFELL, T. 2007:94)

Lo que acababa de leer en el libro validaba todos sus experimentos. Había tenido la misma sensación que un ciego real con relación al color. Ahora ya se sentía mucho más próxima a su objetivo. Había entendido mucho sobre el mundo de los ciegos. Ahora estaba habilitada a reconocer las relaciones entre la fotografía y la ceguera desde una perspectiva semejante a la de un ciego. Estas vivencias fueron necesarias para poder establecer parámetros para analizar el tema desde una mirada menos visual. Había aprendido a mirar sin ver.

6.2 Nuevas líneas de investigación

Los resultados de esta investigación nos muestran que, con explicaciones bastante detalladas acerca de una escena, los fotógrafos, independiente de su condición visual, es decir, si son videntes o ciegos, sin haberla visto, son capaces de crear una imagen mental casi mimética de ella. Sin embargo, en las condiciones normales de la vida cotidiana, al describir una escena no se suele entrar en un nivel tan profundo de detalles, lo que puede causar una percepción más distorsionada de ella.

Sería interesante plantear una nueva investigación en la que se cambiara el modo de describir las escenas a una manera más simplificada con el objetivo de investigar cómo el estímulo verbal influye en la percepción de los fotógrafos sometidos a una situación de ceguera temporal y en la percepción de los fotógrafos ciegos.

Sería también interesante, hacer experimentos en los que participaran juntos fotógrafos ciegos y fotógrafos videntes privados de la vista temporalmente, para evaluar si hay grados distintos de percepción de una imagen de la realidad, cuando esta sólo es accesible a través de la descripción y de la manipulación táctil de los objetos fotografiados, entre los fotógrafos ciegos y los fotógrafos videntes privados de la vista temporalmente.

Otra posibilidad, sería hacer un experimento en el que participaran fotógrafos ciegos y fotógrafos videntes sin ser privados de la vista. En este experimento todos los fotógrafos tendrían que hacer una fotografía basados en una descripción de una fotografía hecha con anterioridad, sin que ningún de ellos hubiera podido verla. El objetivo sería verificar si, solamente con la descripción los fotógrafos ciegos y videntes presentan grados distintos de percepción y diferencias significativas en la representación fotográfica de las imágenes mentales creadas a través de la descripción.

6.3. Aplicaciones teóricas y prácticas

Esta investigación compila datos e informaciones acerca de las muchas relaciones entre la fotografía y la ceguera, además del desarrollo de 4 experimentos acerca de la percepción de un grupo de fotógrafos videntes sometidos a una situación de ceguera temporal y de fotógrafos ciegos y la representación de sus percepciones a través de dibujos y de fotografías. Este material, además de haber servido como instrumento para aclarar las inquietudes personales de la investigadora, puede servir como una fuente de estudios relacionados tanto con la fotografía como con la ceguera.

En el ámbito teórico, es un material que ofrece bastante información acerca de los procesos creativos de los fotógrafos ciegos y puede ser utilizado como referencia para clases de fotografía.

La investigadora también sugiere que, a través de la lectura de este estudio, sean desarrollados ejercicios que puedan contribuir para el desarrollo de la percepción de los fotógrafos videntes.

La investigación puede, también, ser utilizada como fuente de información para conferencias relacionadas con el desarrollo humano en lo que se refiere a la superación personal.

Una de las principales aplicaciones de esta investigación está relacionada con el entendimiento de las dinámicas de la percepción y la representación de imágenes a través de la fotografía hecha por los ciegos, que puede ser muy útil como una fuente de consulta para el desarrollo de actividades que relacionan directamente la fotografía con la ceguera, como por ejemplo la elaboración de talleres de fotografía para fotógrafos ciegos o discapacitados visuales.

7. Fuentes y bibliografía

7.1 Bibliografía

AMIRALIAN, M.L.T.M. (1997) *Compreendendo o Cego: Uma Visão Psicanalítica da Cegueira por Meio do Desenhos-Estórias*. São Paulo: Casa do Psicólogo.

ARROYO, I. (1997) *Creación de Imágenes Mentales según la Naturaleza y las Formas de los Estímulos*. Tesis Doctoral. Madrid. Universidad Complutense de Madrid.

ASSOULINE, P. (2002) *Cartier-Bresson. El ojo del siglo*, Barcelona, Nueva Galaxia Gutenberg.

BARASCH, M. (2003) *La Ceguera. Historia de una imagen mental*, Madrid. Ensayos Arte Cátedra.

BARRAGA, N.C. (1985) *Disminuidos visuales y aprendizaje : enfoque evolutivo*, Madrid. ONCE.

BARTHES, R. (1989) *La Cámara Lucida*, 12ª edición, Barcelona. Paidós.

BAVCAR, E. (1992) *Le Voyeur Absolu*, Paris. Editions du Seuil.

BAVCAR, E. (2003) *Memórias do Brasil*, Sao Paulo. Cosac & Naify.

BAVCAR, E. (2011) "Itinerarios" en *Revista Diecisiete*, año 1, número 1, México. Teoría Crítica y Psicoanálisis.

BELOFF, H. (1985) *Camera Culture*. Oxford, Basil Blackwell.

BERGER, J. (1997) *El Sentido de La Vista*, Madrid, Alianza.

- BOURDIEU P.** (1965) *Photography: A Middle-Brow Art*, Oxford, Polity Press.
- BRIGHT, S.** (2005) *Fotografía Hoy*, San Sebastián.
- BURGIN, V.** (1982) *Thinking Photography*. Londres, Macmillan Press.
- CALLE, S.** (1996) *Relatos / exposición organizada y producida por la Fundación “La Caixa”*, Barcelona, Fundación la Caixa.
- CAMPANY, D.** (2005) *Art And Photography: themes and movements*, Londres, Phaidon.
- CARROL, T.** (1961) *J. Blindness, what it Is, what it Does, and How to Live with it*. Boston: Little, Brown & Co.
- CARTIER-BRESSON, H.** (2006) *Henri Cartier-Bresson*, Barcelona, Lunwerg Editores.
- COTTON, C.** (2004) *The Photograph As Contemporary Art*: London: Thames and Hudson.
- DAMASIO, A.** (1994) *Descartes’ Error: Emotion, Reason and the Human Brain*. New York, Avon.
- DEIFELL, T.** (2007) *Seeing Beyond Sight: Photographs by Blind Teenagers*. San Francisco. Chronicle Books.
- DENIS, M.** (1984) *Las Imágenes Mentales*, Madrid. Siglo XXI editores.
- DUBOIS, P.** (1994) *El Acto Fotográfico*. Barcelona, Paidós, 1994.
- DIDEROT, D.** (2005) *Carta sobre los Ciegos para Uso de los que Ven* ; 1ª edición, trad. S. Mattoni. Buenos Aires. El Cuenco de Plata.
- ECO, U.** (1976) *O olhar discreto: semiologia das mensagens visuais*. São Paulo. Perspectiva.
- FOULKES, B.** (2011) “*Ceguera que Alumbra*”, en catálogo *La Mirada Invisible* publicado en Revista 17, pp. 7-10, México.
- FLUSSER, V.** (1983) *Toward a Philosophy of Photography*, trad Anthony Mathews. Londres. Reaktion Books.
- GIRON, M.** (2007) *Psicanálise e Arte: a busca do latente..* Porto Alegre. Rigel.
- HARRISON, J.** (2004) *El extraño fenómeno de la sinestesia*. México, Fondo de Cultura Económica.
- HULL, J.** (2001) *Do you think I am stupid?* En Echoes: Justice, Peace and Creation News número 19, Ginebra, World Council of Churches.
- LURIA, A.** (1981) *Sensación y percepción*. Barcelona. Fontanella, 1981.

- MACK, A. & ROCK, I.** (1998) *Inattentional blindness*. Cambridge, MA, MIT Press.
- MARSH, A.** (2003) *The Darkroom: photography and the Theatre of Desire*, Melbourne, Macmillan.
- MARTÍNEZ, I.** (1998) *La Teoría de La Sensación Transformada o el Delirio del Sensismo*. España, ONCE.
- MEYER, B.** (2011) “Ceguera que alumbra” en *Revista Diecisiete*, año 1, número 1, México. Teoría Crítica y Psicoanálisis.
- MONTAGU, A.** (1986) *Touching: the human significance of the skin*. Nueva York, Harper and Row.
- MORAES, R.** (2007) *Análise Textual discursiva*. Ijuí: UNIJUÍ, 2007.
- MORIN, E.** (2009) *A cabeça bem feita: Repensar a reforma reformar o pensamento*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- ORTIZ, M.** (1999) “La visión no es la vista”, en revista *Luna Córnea*, 17, pp. 10-21, México.
- PAJÓN, E.M.** (1974) *La Psicología de la Ceguera*. Madrid, Fragua.
- PALLASMAA, J.** (2008) *Los ojos de la piel*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, SL.
- RICHARDSON, J.** (2005) *Imágenes Mentales*, Madrid, A. Machado Libros.
- ROSA, A.** (1979) *Imaginación y Pensamiento en Ciegos*. Tesis Doctoral. Madrid. Universidad Complutense de Madrid.
- SANTAELLA, L. y NOTH, W.** (2005) *Imagem. Semiótica, cognição, mídia*. São Paulo: Iluminuras.
- SARAMAGO, J.** (2009) *Ensayo sobre la ceguera*. Madrid, Santillana.
- SCHARF, A.** (1974) *Art and Photography* 2ª edición. Londres. The Penguin Press.
- SCHIFFMAN, H.R.** (1981) *La Percepción Sensorial*. México, Limusa.
- SEEING WITH PHOTOGRAPHY COLLECTIVE.** (2002) *Shooting Blind: Photographs by the Visually Impaired*. Nueva York. Aperture.
- SONTAG, S.** (2005) *Sobre la Fotografía*. 4ª edición. Madrid, Alfaguara.
- STELZER, O.** (1981) *Arte y Fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili.
- TISSERON S.** (2000) *El misterio de la cámara lúcida: fotografía e inconsciente*. Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- VAN CAMPEN, C.** (2008) *The Hidden Sense: Synesthesia in Art and Science*. Cambridge, The MIT Press.

WADE, N. (2001) *Visual Perception. An Introduction*. 2ª edición. E.E.U.U., Psychology Press.

7.2 Webgrafía

ALBUJA, J. (2010) “Artista Javier Darquea presenta su exposición Más allá de los sueños” en *Portal de periodismo Ahora en Quito*, <http://www.ahoraenquito.com/fotografia/1392-artistajavier-darque-presenta-su-exposicion-mas-alla-de-los-suenos.html> consultado el 19/03/2011 y revisado el 10/05/2012

ALLIPRANDINI, P. (2009) “Memória visual e tátil-cinestésica para estimativas de comprimento e área” en revista *Ciencias & Cognição*, vol 14 (1), http://www.cienciasecognicao.org/pdf/v14_1/m318364.pdf consultado el 09/07/2009 y revisado el 11/05/2012

BALLESTEROS, S. (1999) “Memoria implícita y memoria explícita intramodal e intermodal: influencia de las modalidades elegidas y del tipo de estímulos” en revista *Psicothema*, vol 11, nº 4 pp 831-851, <http://www.psicothema.com/psicothema.asp?id=331> consultado el 22/02/2009 y revisado el 11/05/2012

BELLATÍN, M. (2008) “Historia de un fotógrafo ciego” en *Etiqueta Negra*, http://etiquetanegra.com.pe/?p=661&page_post=1 consultado el 09/07/2009 y revisado el 02/05/2012

BERTI, E. (2000) “Evgen Bavcar: cámara oscura” en *Solo Literatura*, <http://www.sololiteratura.com/berti/bertievgenbavcar.htm> consultado el 05/12/2009 y revisado el 02/05/2012

CALERO, C. (2008) “Irreality’s / Fotografías de Carme Ollé” en *Ojo Digital National Geographic España*, <http://www.ojodigital.com/foro/attachments/exposiciones-y-charlas/109838d1295460278-irrealitys-fotografias-de-carme-olle-carme-olle-foto.jpg> consultado el 20/03/2011 y revisado el 11/05/2012

CAMARA, F. (2010) “Fotógrafos Cegos” en *Pandora*, <http://pandora.jor.br/2010/03/13/fotografos-cegos/> consultado el 15/03/2011 y revisado el 10/05/2012

DANAKORE, M (2008) “Allegedly blind photographer” en *deviantART*, <http://danakore.deviantart.com/art/allegedly-blind-photographer-94088770> consultado el 29/04/2011 y revisado el 05/05/2012

DAWSON, RON (2009) “FSB099: Alex de Jong”, en *F-Stop Beyond: The Experience*, Original programming for Filmmakers & Photographers

<http://fstopbeyond.wordpress.com/2009/12/17/fsb099-alex-de-jong/> consultado el 20/03/2011 y revisado el 12/05/2012

DEVINE, R. (2012) “Life is a Photo Op / Amy Hildebrand” en Beyond Snapshots <http://www.beyond-snapshots.com/blog/2012/04/05/life-is-a-photo-op-amy-hildebrand/> consultado el 05/04/2012 y revisado el 12/05/2012

ECKERT, P. “Pete Eckert” en sitio web de Pete Eckert <http://www.peteeckert.com/> consultado el 04/04/2011 y revisado el 12/05/2012

ENTLER, R. (2010) “Fotografia: além da arte visual” en Fórum Latino-Americano de Fotografia de São Paulo, <http://www.forumfoto.org.br/pt/2010/08/fotografia-alem-da-arte-visual/> consultado el 02/04/2011 y revisado el 12/05/2012

FOX, F. <http://www.gis.net/~fotoflo/> consultado el 20/07/2009 y revisado el 12/05/2012

GALLAGHER, S (2000) “Neurons and Neonates: Reflections on the Molyneux Problem” en revista Pegasus, University of Central Florida, <http://pegasus.cc.ucf.edu/~gallaghr/molyneux.html> consultado el 04/04/2011 y revisado el 14/05/2012

GHISI, L. (2006) “Imagens mentais nos sonhos: estudo de caso com dois portadores de deficiência visual, na cidade de Criciúma / SC” en Revista de Iniciação Científica, vol 4, número 1, <http://periodicos.unesc.net/index.php/iniciacaocientifica/article/viewArticle/41> consultado el 05/12/2009 y revisado el 12/05/2012

GOULD, D. (2008) “Touch Sight: a camera for the blind” en PSFK, <http://www.psfk.com/2008/08/touch-sight-a-camera-for-the-blind.html> consultado el 13 /08/2009 y revisado el 19/05/2012

HERNÁNDEZ, E. (2006) “Sophie Calle: fotografia creativa” en blog diarioemiliohm, <http://diarioemiliohm.blogspot.com/2006/05/sophie-calle-fotografa-creativa.html> consultado en 13/03/09 y revisado el 11/05/2012

HILDEBRAND, A. (2009) “With Little Sound” en With Little Sound <http://www.withlittlesound.blogspot.com> consultado el 05/04/2012 y revisado el 12/05/2012

JONES, B. “Inspirational Blind Photographers and their Portfolios” en The Photo Argus, <http://www.thephotoargus.com/photographers/inspirational-blind-photographers-and-their-portfolios/> consultado el 02/05/2011 y revisado el 20/06/2011)

LEAL, R. (2010) “Cego?! Só se for você!” en Achodigno blog, <http://achodigno.com.br/blog/?tag=teco-barbero> consultado el 04/04/2011 y revisado el 06/06/2011

LOMBARDI, C. “Ciegos y fotografía” http://www.fotociclope.com/galerias/11-ciegos/ciegos/ciegosfotografia/content/BOLIVIA_CIEGOS_FOTOGRAFIA_10_large.html consultado el 09/07/2009 y revisado el 12/05/2012

LUZ, M. (2005) “Arte-Ceguera” en revista *Integración*, nº 45, pp 17-24, <http://www.once.es/appdocumentos/once/prod/Integracion%20%2045.pdf> consultado el 03/01/2011 y revisado el 02/05/2012

MEYER, B. (2000) “El fotógrafo ciego” en <http://zonezero.com/exposiciones/fotografos/bavcar/introsp.html> consultado el 11/04/2008 y revisado el 06/05/2012

MEYER, B. (2011) Instituto de Estudios Críticos, <http://www.17.edu.mx> consultado el 11/04/2011 y revisado el 06/05/2012

MORANDI, J. (2011) “Fotografia dos Sentidos – A arte fotográfica vista por outro viés – Parte I – entrevista com o jornalista e fotógrafo com deficiência visual Teco Barbero, <http://www.tecobarbero.blogspot.com/> consultado el 04/03/2011 y revisado el 19/05/2012

NAVAS, A. (2001) “El oficio de tinieblas de Miguel Rio Branco” en *Exit: imagen y cultura*, ISSN 1577-2721, Nº. 2 (Ejemplar dedicado a: Sobre la piel), pág. 108, <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=786485> consultado el 11/04/2011 y revisado el 06/05/2012

PENNINGTON, D. (2010) “O Olhar Fotográfico” en Campus Online Universidad de Brasilia, Facultad de Comunicación, <http://www.fac.unb.br/campusonline/cultura/item/333-olhar-fotografico> consultado el 01/03/2011 y revisado el 12/05/2012

PETIT, Q. (2006) “Disparos entre tinieblas” en El País, edición online 16/04/2006, http://elpais.com/diario/2006/04/16/eps/1145168818_850215.html consultado el 04/08/2009 y revisado el 12/05/2012

SANTOS, G. (2004) “Espejo y ceguera: signos metafóricos del conocimiento” en revista *Interciencia*, vol 29 nº3 pag 109, http://www.interciencia.org/v29_03/editorial.pdf consultado el 04/08/2009 y revisado el 12/05/2012

SCALIA, A. (2011) “Chic Spotlight: Blind Photographer, Amy Hildebrand” en Cincyctic.com, http://cincyctic.com/index.php?option=com_content&view=article&id=3408:050911spotlight&catid=16:social&Itemid=10883 consultado el 04/03/2012 y revisado el 12/05/2012

SCHAEFER, R. (2010) “Challenged Visions” en Alternative Photography, <http://www.alternativephotography.com/wp/photographers/challenged-visions> consultado el 20/07/2010 y revisado el 06/05/2012

STOKES, B. (2008) “Touch Sight: una cámara digital para ciegos” en Tecno Magazine, Noticias Tecnología, Gadgets y Electrónica, <http://tecnomagazine.net/2008/08/15/touch-sight-una-camara-digital-para-ciegos/> consultado el 13/08/2009 y revisado el 10/05/2012

TOVAR, E. (2008) “Touch Sight – Cámara para ciegos” en Noticias de ciencia y tecnología Legox, <http://www.legox.com/camara/touch-sight/> consultado el 13/08/2009 y revisado el 10/05/2012

UGARTE, B. (2006) “Como sonham os cegos” en Bengala Legal, <http://www.bengalalegal.com/comosonham.php> consultado el 30/05/2009 y revisado el 06/05/2012

VILLANUEVA, J. (2007) “El vidente ciego” en Publico.es, <http://blogs.publico.es/culturas/22/el-vidente-ciego/> consultado el 01/08/09 y revisado el 06/05/2012

VIZCAÍNO, Z. (2006) “Blind Color – Spectrum” en Zoé Vizcaíno Blog http://oneimagediary.blogspot.com/2006_11_01_archive.html .com consultado el 01/05/2009 y revisado el 12/05/2012

(2009) “Cámara de fotos para no videntes” en Blog Curioso, blog de cosas interesantes y curiosas, <http://www.blogcurioso.com/camara-de-fotos-para-no-videntes/> consultado el 13/08/2009 y revisado el 10/06/2011.

(2009) “Blindsighted: Kyle Jones” en Blog Blind Photographers, <http://blog.blindphotographers.org>, consultado el 03/01/2011 y revisado el 02/05/2012

“About Photovoice” en sitio web de Photovoice, <http://www.photovoice.org/about> consultado el 01/07/2009 y revisado el 12/05/2012

“Acerca de la visión baja y la ceguera” en Instituto Braille, http://www.institutobrilie.org/Baja_Vision_y_Ceguera.aspx consultado el 09/07/2009 y revisado el 12/05/2012

“Agudeza Visual” en Centros Psicotécnicos, <http://centros-psicotecnicos.es/exploracion-oftalmologica/agudeza-visual/gmx-niv37-con8.htm> consultado el 09/07/2009 y revisado el 10/05/2012

“Cenestesia & Cinestesia” en CPL – Clínica Psiquiátrica de Londrina, glosario, <http://www.psiquiatrianet.com.br/glossario/c.htm> consultado el 16/03/2009 y revisado el 10/06/2012

“Drew Bedo’s quiet-light photography”, en sitio web de Drew Bedo, <http://www.quietlightphoto.com/> consultado el 17/08/2009 y revisado el 10/05/2012

“Sight Unseen”, en University of California Riverside / California Museum of Photography, <http://www.cmp.ucr.edu/exhibitions/sightunseen/> consultado el 31/08/2009 y revisado el 11/05/2012

(2006) “Desnuda ante un artista ciego” en Diario Vasco, <http://www.diariovasco.com/pg060722/prensa/noticias/ALDia/200607/22/DVA-ALD-191.html> consultado el 09/07/2009 y revisado el 11/05/2012

(2008) “Paco Grande, el asturiano que hizo fotografía a Jessica Lange, expone en Perú”, en La Nueva España, http://www.lne.es/secciones/noticia.jsp?pRef=2008111400_51_696351_Galeria-Paco-Grande-asturiano-hizo-fotografia-Jessica-Lange-expone-Peru consultado el 13/08/2009 y revisado el 11/05/2012

(2008) “Talk by Ken Keen FRPS FDPS – Out of Darkness” en The Royal Photographic Society, http://www.rps.org/resources/downloads/Ken_Keen_Talk.pdf?phpMyAdmin=73951eafcf894d629f2009b2b7328c67 consultado el 15/03/2009 y revisado el 11/05/2012

(2009) “The Unseen” en Doc Alliance Films, <http://docalliancefilms.com/film/7197-nespatrene/> consultado en 14/07/09 y revisado el 12/05/2012

(2009) “Seeing without sight” en ePHOTOzine <http://www.ephotozine.com/article/Seeing-without-sight-11077> consultado el 15/03/2009 y revisado el 12/05/2012

(2010) “Curso de fotografía para deficientes visuais promove inclusão social” en Portal do Governo de São Paulo, <http://www.saopaulo.sp.gov.br/spnoticias/lenoticia.php?id=212440> consultado el 04/03/2011 y revisado el 12/05/2012

http://www.geomundos.com/masde40/Gema/fotografos-no-videntes-en-bolivia_doc_1853.html consultado el 12/04/2009 y revisado el 12/05/2012

<http://www.rtu.com.ec/provinciales/9651-los-colores-de-la-obscuridad-de-javier-alejandro> consultado el 25/04/2011 y revisado el 12/05/2012

<http://www.sightofemotion.org> consultado el 16/03/2009 y revisado el 12/06/2011

(2007) “ Sophie Calle, quimérica realidad” en Un asombro pendiente blog
<http://unasombropendiente.blogspot.com/2007/03/sophie-calle-quimrica-realidad.html>
consultado el 17/08/2009 y revisado el 29/06/2011

<http://www.who.int> consultado el 23/02/2011 y revisado el 20/12/2011

http://www4.elcomercio.com/Cultura/el_arte_fotografico_se_muestra_desde_los_ojos_de_los_no_videntes.aspx consultado el 25/04/2011 y revisado el 20/12/2011

8 . Índice Onomástico

A

AMIRALIAN, Maria Lúcia T.M., 38, 44, 45, 46, 56

ARROYO, Isidoro, 54, 55, 80

ARROYO, Pascual, 3, 258, 259, 304, 307, 314, 408

ARQUÉ, Merce L., 27, 29, 30, 95

ASSOULINE, Pierre, 67, 68, 72, 73, 74

B

BANDEIRA, João, 78

BAKER, Ralph, 3, 14, 22, 130, 319, 333, 388

BARASCH, Moshe, 47

BARRAGA, Natalie, 31

BARTHES, Roland, 60, 61, 62, 64, 65, 70, 72, 73, 75, 94, 321, 335

BAVCAR, Evgen, 3, 13, 14, 21, 22, 31, 38, 39, 56, 57, 75, 76, 77, 78, 82, 91, 95, 96, 97, 98, 154, 155, 319, 322, 324, 332, 333, 355, 378

BEDO, Drew, 113, 114

BELOFF, Halla, 66

BOURDIEU, Pierre, 68, 69

BRIGHT, Susan, 67

BURGIN, Victor, 69

BUTLER, Henry, 117, 118, 119

C

CALLE, Sophie, 80, 81

CALMAESTRA, Maru, 3, 223, 231, 232, 304, 307, 314, 396

CAMPANY, David, 69

CARRASCO, Silvia 3, 22, 91

CARROL, Thomas J., 43,

CARTIER-BRESSON, Henri, 20, 72, 74, 321

CARVALHO, Walter, 22

COTTON, Colette, 68

CRAVEDI, Marie-Pierre, 3, 240, 241, 304, 307, 314, 400

D

DAMASIO, Antonio, 53

DARQUEA, Javier A, 156, 157

DeCAMILLIS, Jason 142, 143

DEIFELL, Tony, 19, 75, 76, 86, 92, 337, 338

DENIS, Michel, 54, 59, 80

DIDEROT, Denis, 77, 93

DUBOIS, Philippe, 61, 62

E

ECKERT, Pete, 125, 127, 128, 129, 322

ERDAIDE, Garazi, 252, 253, 304, 307, 314, 405

F

FARIAS, Emilio K., 195, 197, 198, 302, 314

FOX, Flo, 3, 14, 21, 22, 91, 115, 116, 117, 284, 286, 287, 309, 311, 314, 319, 333, 383

G

GALEOTE, Julio, 3, 186, 189, 190, 300, 302, 314, 318

GALLAGHER, Shaun, 27, 28

GIMÉNEZ, Esther, 3, 243, 244, 304, 307, 314, 401

GHISI, Ledijane C. S., 44, 55

GIRON, Myrna C.C., 3, 22, 93, 326, 392

GRANDE, Paco, 3, 14, 21, 22, 91, 98, 101, 102, 103, 273, 276, 277, 309, 311, 314, 319, 320, 322, 324, 333, 362

GUTIÉRREZ, Ciuco, 3, 173, 176, 177, 178, 300, 302, 314

H

HARRISON, John, 36

HESSE, Annie, 91, 121, 365

HILDEBRAND, Amy, 148, 149

HOAGLAND, Edward, 44,

HORNICKOVA, Daniela, 87

J

JANEK, Miroslav, 22, 87, 88

JONES, Kyle, 145, 147, 148

K

KEEN, Ken, 138, 139, 140, 142

L

LEIFER, Neil, 22

LURIA, Aleksandr, 52

M

MARSH, Anne, 70, 71

MARQUES, Edgard, 3, 179, 183, 184, 185, 249, 250, 300, 302, 304, 307, 314, 404

MARRAS, Sergio, 3, 22, 91

MAYER, Benjamin, 21, 26, 50, 75, 92, 95, 356

McKENZIE, Rosita, 103, 104

MEIRELLES, Fernando, 21, 24, 25

MONTAGU, Ashley, 30,

MORAES, Roque, 12

MORIN, Edgar, 15

MOORHOUSE, Jocelyn 22

N

NIGENDA, Gerardo, 3, 14, 21, 22, 91, 111, 112, 265, 270, 271, 272, 309, 311, 314, 319, 322, 323, 326, 333, 337, 378

NOTH, Winfried,

O

ORTIZ, Mauricio, 29, 32, 48, 95

P

PAJÓN MECLOY, Enrique, 43, 45, 395

PALLASMAA, Juhani, 29, 32

PIÑÓ, Angela, 3, 246, 247, 304, 307, 314, 403

R

RESENDIZ, Alberto, 3, 22, 91, 111

REYES, Eladio, 21, 84, 109, 151, 152, 153

RICHARDSON, John, 52

RIO BRANCO, Miguel, 31

ROYAL, Craig, 143, 144

ROSA, Alberto, 58

S

SABINO, Thiago, 3, 237, 238, 304, 307, 314, 399

SÁNCHEZ, Javier, 3, 255, 256, 304, 307, 314, 407

SANTAELLA, Lucia, 63, 65

SANTOS, Geraldo M., 47, 95

SALGADO, Jorge, 3, 191, 193, 194, 300, 302, 314

SARAMAGO, José, 21, 23, 25, 51

SCALIA, Amy, 150

SCHARF, Aron, 67

SCHIFFMAN, Harvey Richard, 33, 34

SEGUNDO, Fernando C, 3, 14, 21, 22, 158, 159, 261, 263, 264, 309, 311, 316, 319, 320, 322, 327, 333, 337, 370

SONTAG, Susan, 60, 68, 70

STELZER, Otto, 66

T

TEJERO, Miguel, 3, 234, 235, 304, 307, 314, 398

TESSLER, Elida, 91

TISSERON, Serge, 60

V

VIZCAÍNO, Zoé, 78, 79

W

WESTON, Kurt, 134, 135, 136

WINGWALL, Alice, 3, 14, 21, 22, 136, 137, 138, 278, 282, 283, 309, 311, 314, 319, 333, 335, 385

WINKER, Irwin, 22

9 . Anexos

9.1. Entrevistas con fotógrafos ciegos

9.1.1 Entrevista con Evgen Bavcar

De niño conocí el mundo visual, es decir, el mundo de la percepción visual. Pude ver el mundo con mis ojos hasta la edad de 12 años. Vi algunas fotografías, no muchas, porque en aquella época, en mi casa, no se veían muchas fotografías. En una ocasión miré por un binóculo, pero nunca había tenido la oportunidad de tener un aparato fotográfico en mis manos. Luego cuando se hicieron disponibles los aparatos

fotográficos rusos Zorki 6 y Zorki 4, mi hermana compró una Zorki 6 y me la prestó para que hiciera ciertas fotos. Me acuerdo perfectamente como me han enseñado a hacer las fotos. Aprendí muy rápida y superficialmente cómo se debía hacer y el funcionamiento del aparato que era todo manual. Luego hice unas fotografías y entregué el carrete a un señor para que me lo revelara –su hija y su marido son quienes trabajan en mis fotos y hace mis positivados desde entonces. Él lo reveló y para mí fue como un milagro lo de las imágenes en la película.

Después conocí a un señor que era fotógrafo y tenía un taller cerca de las casa de los ciegos, cerca del mar. Fue con él con quien conocí la cámara oscura por primera vez. Cuando me enseñó cómo funcionaba pensé. “Eso lo puedo hacer mucho más rápidamente que él, puesto que estoy acostumbrado a trabajar en la oscuridad, es todo muy manual y, como todos los ciegos, tengo mucha sensibilidad en las manos.” Así que, de esta manera, aprendí cómo funcionaba la cámara oscura, como era posible abrir los aparatos. Era todo muy precario pero, de cierto modo, esta experiencia me despertó un grande interés por la fotografía. Después, como no había mucho dinero, hubo muchas pausas en mi trabajo, pero siempre volvía a tomar fotos. Ahora lo hago de manera más sistemática, sin embargo siempre pienso en lo que quiero plasmar en una fotografía antes de hacerla. Lo que busco es pensar la fotografía y no hacerla de manera automática.

En mi opinión las técnicas propias son muy importantes porque soy muy técnico y conozco física. He estudiado mucho, siempre me interesaba mucho la física y la mecánica también. Para mí esto es parte de conocer un parámetro sobre el aparato. No hace falta ser un experto en el tema: para mí es suficiente conocer un poco de física y mecánica, para poder hacer fotos utilizando una cámara manual, pero lo que falta muchas veces es saber qué luz hay en el exterior y en el interior. Pero eso se puede saber con cierta precisión, dependiendo de la circunstancia. Para dominar mejor el tema de la luz, después de haber hecho ciertos experimentos con la fotografía, digamos “normal”, empecé a hacer fotografías en la oscuridad. Tomé la decisión de hacer fotos así porque la fotografía empieza con la oscuridad, con la cámara oscura. Este es el origen de la fotografía. La primera cámara oscura fue la caverna de Platón, en filosofía y después Leonardo da Vinci habló sobre eso también y luego un científico árabe habló de lo mismo. La cámara oscura no sólo es uno de los orígenes de la fotografía, sino

también es como mi vida. Después de quedarme ciego, el mundo se transformó en una cámara oscura para mí. Yo vivo en una cámara oscura personal. Mi cuerpo es una cámara oscura. Y cuando tengo un aparato fotográfico en mis manos, somos dos cámaras oscuras, una pequeña y una más grande, que es mi cabeza, mi cuerpo, todo eso. Otra cosa muy importante es que puedo arreglar la película, la distancia con el modo manual, el tiempo, puedo saber qué sensibilidad tiene la película, todo eso para mí no es problemático. El problema para mí es la luz. La luz es lo que no puedo controlar y para no haber este problema, empecé a hacer mis fotografías en las tinieblas, en la oscuridad, porque este es un dato que conozco bien. Luego, uso mis linternas para hacer la luz en la oscuridad. Después he desarrollado otras posibilidades, otras maneras de hacerlo, pero siempre partiendo de este principio. Porque yo no vivo en las tinieblas como un espacio bidimensional, sino como un espacio tridimensional. He escrito muchas cosas interesantes sobre este tema, que los ciegos no conocen las tinieblas como una superficie, sino como un volumen, como un espacio donde se mueven. Esta es la diferencia más grande. Naturalmente con los aparatos digitales, estos modelos nuevos, se puede controlar un poco más, pero no mucho más. Por ejemplo, cuando yo subo las fotografías al ordenador lo único que entiendo son los números, nada más. Se podría con un poco de buena voluntad hacer, por ejemplo, un aparato con un complemento sonoro. De esta manera un aparato sería totalmente accesible para un ciego. Sería maravilloso si alguna empresa fabricante de cámaras pusiera un dispositivo sonoro que informara el diafragma, la velocidad. Entiendo que sería una cosa súper sencilla y no entiendo por qué hasta hoy no se hace esto. Sería fantástico.

Para mí, lo más importante en la fotografía son las ideas, mucho más que la técnica. Pensar cómo va a ser la fotografía es un trabajo de mi tercer ojo. No soy un reportero, podría serlo, para esto tengo soluciones técnicas, que es posible que más tarde se las enseñe a otros ciegos, también para preparar las cámaras fotográficas hay muchas posibilidades que no se utilizan, nada más porque no me interesa la fotografía documental. Me interesa la fotografía de autor, conceptual. La fotografía como expresión artística.

Fotografía es un problema del mundo visual, como dice Benjamin Mayer. Nosotros vivimos en un mundo “oculocentrista”, donde los ojos son instrumentos de la verdad: eso que se ve con los ojos es la verdad.

La fotografía me interesa como posibilidad de expresar mis visiones interiores, las miradas de mi tercer ojo y comunicar estas impresiones, estas miradas con otras personas. Fotografía también es un sueño muy profundo en el que un día yo podré ver mis fotos. Un día... El día del juicio final, es posible (empieza a reír). En los últimos días de mi vida. Es como un sueño. La fotografía para mí es un acto mental, es un deseo interior de hacer las imágenes, porque todas las personas tienen las imágenes, también los ciegos. Yo nunca debería ser considerado como un fotógrafo ciego, sino como un fotógrafo, un artista conceptual. Se puede decir que soy un fotógrafo ciego –¿por qué no?-, pero no me gusta mucho porque después se crea un gueto. Yo pienso que el fotógrafo del siglo XIX fue también un poco trabajado con la ceguera, porque también entró en la cámara oscura para hacer la foto, me refiero a estas cámaras antiguas, dónde el fotógrafo se cubre con una especie de velo negro, una especie de cortina. Significa que portaba una cámara oscura, como una tienda en la que él entraba para hacer la foto, eso lo que hago yo todos los días, por ejemplo. Yo entro en una parte de mi cámara. Con la luz no entro, pero sí entro como un fotógrafo. Soy un poco conservador, un poco reaccionario para eso, pero vuelvo un poco al siglo XIX, donde el fotógrafo entró en la cámara oscura.

La fotografía es muy importante en este mundo, porque es difícil comunicarse con los otros si no se conoce las imágenes, las películas. El estatuto de la imagen no es la provocación, es una dimensión que es más importante que todo esto porque todos los siglos pasados los ciegos fueron los modelos pasivos para la mirada de las personas videntes, es decir, no tenían el derecho de devolverla, de dar su propia mirada. De responder con otra mirada a las miradas de los otros. Los ciegos fueron los modelos más ideales, los más absolutos. Mi fotografía y la fotografía de otras personas que tienen problemas con los ojos --no que sean ciegos, porque en este sentido no existe la ceguera, me refiero a fotógrafos que tengan ciertos problemas con la percepción visual, con los ojos físicos--, es una respuesta, es también una manera de rebelarse contra este

mundo que quiere continuar a considerar a nosotros, a los ciegos, como los modelos perfectos, los modelos absolutos de la mirada de las personas videntes. Otro tipo de comportamiento que me molesta es cuando una mujer me pregunta si está guapa. Es una pregunta a la que no puedo responder. Le contesto de una manera muy diferente, es cómo una respuesta que tarda en llegar, o que llega retrasada. Le digo: hago una fotografía de usted. Cuando me piden en silencio ¿estoy guapa?, como piden siempre todas las mujeres, no sólo las mujeres, también los hombres. ¿Estoy guapa o no estoy guapa? Yo no puedo contestarles tan rápidamente. Puedo hacerles una fotografía. Puedo mandar el reflejo de mi espejo herido con el reflejo de mi cámara, lo que significa que esta imagen que yo mando a otro es una imagen fotográfica. Esa es la razón por la que fotografío. Cuando yo estoy fotografiando, lo que más quería era poder fotografiar a Dios. Busco fotografiar a Dios y espero un día poder fotografiarlo y como no lo consigo, porque no es posible realizar esto, debo continuar fotografiando de manera absoluta.

Fotografiar para mí significa también una forma de amor porque como ya dijo Jacques Lacan, el famoso psicoanalista, querer significa dar a otro eso que tú no tienes a uno que no lo quiere. Yo doy las fotos a otras personas. Yo no tomo las fotografías, yo las doy.

Otra cosa muy importante es que realizando las fotografías yo soy un poco más en este mundo “oculocentrista”, donde el sentido ocular es más importante que todos los otros sentidos. Todo es visual, la verdad es visual.

Después hay otra dimensión que para mí es muy importante con relación a la fotografía: el hecho de ocuparme de la fotografía hace de mí no un fotógrafo, sino un iconógrafo, porque yo estoy fotografiando lo invisible como un iconógrafo que hace una imagen de Cristo, por ejemplo. El que hace una imagen de Cristo no hace una imagen de un modelo, sino una imagen de otra inspiración, de un cuento inherente al pasado, a un texto bíblico, hace una imagen de un mensaje, pero no de un modelo. Cristo no fue nunca un modelo concreto para los iconógrafos. De la misma manera cuando digo que hago una foto de una mujer, por ejemplo, esta mujer no es una modelo, porque yo no veo esta modelo. Esta modelo, de cierta manera, está ausente para mí, es decir, entre la

modelo y yo está la ceguera, la transcendencia, una transcendencia que yo no puedo atravesar. Como dijo el poeta Antoine Tunal “Entre el hombre y la mujer, hay amor. Entre el hombre y el amor, hay un mundo y entre el hombre y el mundo hay un muro.” Y yo digo: sobre este muro –para mí- está una fotografía, una imagen. En otras palabras, puedo decir que está esta ceguera transcendental, porque yo no puedo mirar con mis propios ojos el modelo fotografiado. El mismo problema puede ocurrir cuando hago una iconografía de un monarca bizantino basado en un texto teológico. Realizo la imagen como un icono de la representación de Cristo. Pero esta persona, que es la figura de Cristo sobre la imagen, no está presente, ha sido idealizada y realizada sobre un modelo. Yo hago la misma cosa. Mi modelo está presente y mi aparato fotográfico, mi cámara, tiene una cierta percepción del modelo: hay una percepción mecánica, técnica, pero pese al modelo estar presente, yo no le veo. Significa que yo tengo la misma novedad que la teología bizantina al encuentro del modelo que está presente, pero en esencia absoluta como objeto visual. Yo puedo tocar el modelo, pero yo no toco el modelo, yo lo miro de cerca, es decir, cuando yo lo toco con mis manos, que son parte de mi cuerpo, yo miro de cerca este modelo que es siempre invisible para mí. También, por ejemplo, si tengo determinada intimidad con una mujer, que va a mi cama por la noche, si estamos juntos en la cama, yo estoy siempre en una posición de Eros y Psique, de lo invisible, de la oscuridad absoluta, de amor absoluto de cierta manera, porque no tengo la distancia de los ojos al encuentro del modelo. Por esta razón, mi fotografía recuerda la iconografía: el mismo principio sobre el modelo absoluto, sobre *Deus absconditus*⁶⁵, el Dios ausente de este mundo, como todas las personas son ausentes de mi mundo, están fuera de mi mundo, pero pueden ser percibidas con mi cámara fotográfica. Para esto es interesante usarla, de cierta manera, como un substituto fotográfico de mis percepciones imposibles.

En mi caso, por detrás de la imagen siempre está el verbo. El verbo es la palabra. Una persona se encarga de describir mi fotografía. En realidad, cualquier persona puede describir mis fotos y yo las puedo ver a mi manera, con mi tercer ojo, mi ojo interior. Las veo con mi espíritu: tengo una visión espiritual del interior como, por ejemplo, un

⁶⁵ Dios oculto

psicoanalista que escucha a un cliente que le cuenta sus sueños. El psicoanalista mira estos sueños desde su cabeza, pero no hay una manera directa de verlos, entonces los sueños contados por el paciente son mirados por el psicoanalista a través de la ceguera del verbo. Por ejemplo, si tú me cuentas tus sueños, yo te escucho. Yo veo un poco de tus sueños, pero con la ayuda de tu verbo, de tu palabra. La palabra es una mediación entre la propia imagen y su contenido visual. La palabra es como un grito de Narciso que no está muerto, pero está en un proceso que le llevará a la muerte. Todavía no está ahogado por el agua, porque va al agua porque se confunde con su propia imagen pensando que es otra persona. Está enamorado de su imagen y no sabe que entre su mirada y su imagen reflejada en el espejo del agua, está el agua. Siempre hay muchas cosas, no solamente el agua. Hay grandes distancias. Mis imágenes contienen todo un mundo. Son los siglos, muchas distancias y Narciso, porque no conoce esta distancia entra en la imagen y se muere. Se identifica con su imagen y se muere porque la imagen es el reflejo del agua. Mi reflejo es un reflejo interior, por esa razón suelo decir que no soy un simple voyeur, que está mirando a través de un aparato fotográfico. Soy un voyeur absoluto. No puedo ser víctima de un narcisismo visual de esta manera para confundir una imagen en el agua con una persona real, con una persona existente.

Debo decir una cosa más importante: que todos los ciegos en este mundo moderno virtual, son parte de la verdad porque no pueden crear lo virtual porque hay la materialidad de la mirada de cerca, como tocar –que es la mirada de cerca. La única garantía del mundo material moderno contra el mundo virtual son los ciegos, que pueden también mirar el sol de manera directa, que repiten la experiencia bíblica de Santo Tomás, el Incrédulo y también otros experimentos como el de Louis Braille y de filósofos como Platón, con la caverna.

Están los diccionarios. Tú eres una persona que puede ver y si yo no conozco parte de tu diccionario no puedo establecer un diálogo contigo. Y tú tienes un diccionario, un vocabulario que engloba el cine, la fotografía, las imágenes visuales. Si no conozco cómo funciona esto, es difícil que yo pueda comprender lo que dices. Los que somos parte de la minoría, debemos conocer la lengua de los otros. Los otros, es

decir, la mayoría, conocen menos nuestro lenguaje propio, nuestro discurso, nuestra palabra propia, la palabra de los ciegos.

Yo no hablo de inclusión, se dice eso, pero es una locura, es muy aproximativo. Desde la antigüedad, en la historia del mundo, los ciegos están incluidos en la sociedad. Siempre fueron incluidos, solamente hoy hay una manera que es más democrática de inclusión, y después una segregación y otra vez una inclusión, como en el principio, porque los ciegos viven y vivieron en todas las sociedades: la antigua griega, persa, en Japón, en China, en todos los países a través de la historia: viven con diferentes maneras de estar presentes en la sociedad. De esto he hablado mucho y tengo mis ideas sobre esto. La fotografía es una posibilidad de inclusión, pero sobre todo, una posibilidad de conocer un diccionario que es más presente a las personas que ven. Es un diccionario, es vocabulario.

Yo veo con mis propios ojos interiores, solamente hay la frustración de no mirar la realidad material, fuera de mi cuerpo, en la fotografía. Este tipo de frustración sí que existe. Sin embargo, esto debe ser comunicado con la descripción, con la palabra. Y, como dice un proverbio ruso: “No se debe nunca creer en los ojos de otros, pero siempre en sus propios ojos, aunque estos ojos parpadeen.” Es este mi caso. Significa que si yo busco mirar con mis propios ojos de revisar un poco la proximidad de este tercer ojo con una visión exterior, comunicada por los otros, yo debo tener un método para no creer en todo lo que las personas me dicen. Por ejemplo: si uno me describe una foto, y hace la descripción expresando su gusto, yo no debo aceptar esto. En mi juventud fui muchas veces enamorado de las mujeres porque otros se han enamorado de estas mujeres. No fue por mi propia factura, por mi propia cuenta. Fue porque yo viví en los fantasmas de los otros. Hoy prefiero hablar y también mirar en mi propio nombre, no en nombre de los otros, lo que siempre fue el caso de los ciegos, a través de los siglos y también en este mundo moderno. Esto significa que yo creo en mis fotos que comunico a los otros, significa que yo tengo también una capacidad de ver, de crear las imágenes y de ver a mi manera, expresar a mi manera las imágenes y la creación del tercer ojo, la creación como uno de los posibles en un mundo en que todo está errado, en un mundo donde todo es imposible. Sí, es posible hacer fotografías y también otras

cosas son posibles. No es suficiente usar la palabra inclusión o todo eso. Es necesario entender que un ciego también tiene un mundo visual, que las imágenes no son siempre visuales, puesto que existen otras formas de imágenes y que el mundo de la creación como actos mentales pertenece también a los ciegos.

Tengo un poco de miedo cuando se habla demasiado de los fotógrafos ciegos. Bueno, puede ser una cosa buena, pero no debemos encerrar a los fotógrafos ciegos en un gueto nuevo. Sin embargo, se puede definir mejor las fotografías de los ciegos. Por ejemplo, la fotografía africana, la fotografía indígena son las miradas indígenas, las miradas africanas. Todos los pueblos, todos los grupos menores tienen el derecho de hablar lo visual en su propio nombre, no en nombre de los otros. Si se habla en nombre de otros se está ciego por la eternidad. Si se habla en su propio nombre se puede comunicar otras cosas, otras realidades del cuerpo, el espíritu como conciencia del cuerpo y también se puede comunicar esta visión que va más allá de lo visible. El mundo de lo invisible.

En la cultura griega, los ciegos fueron capaces de mirar lo invisible. Mi transcendencia es también la transcendencia de lo invisible. Como en el arte si no hay transcendencia de lo invisible, no existe lo visual profundo. Lo visual que va más allá de un simple cliché. La mirada es también la posibilidad de exponer esta transcendencia que se encuentra en nuestro cuerpo y en nuestro espíritu.

9.1.2 Entrevista con Paco Grande

Mi tía monja llamada Pilar, la madre general de las escolapias, me trajo mi primera cámara: una Nikon F negra de Tokyo. ¡Que Dios la bendiga! Murió a los 103 años. Yo tenía 14 o 15 años, más o menos, y empecé a tomar fotos en blanco y negro en el Colegio Highschool en Minneapolis a donde iba, que era independiente de la Universidad. Tenía un laboratorio y un cuarto oscuro muy bien equipado. Allí aprendí la técnica de revelar, lo que tardé bastante en aprender a no juntar los carretes en los

tanques de Nikkor y aprendí a que si se siguen las instrucciones te salen de puta madre. Entonces la cosa se volvió bastante fácil.

Después, en el ejército, en Munich, también me compré una Leica, 2ª 3ª o 5ª mano, baratísima, y empecé a tomar más fotos. También allí tenía acceso al cuarto oscuro. Siempre tomaba fotos, que después veían muchos amigos, muchas novias, muchos de mi entorno, pero siempre con la idea de tratar de ver cosas que ya no podía ver. Esa era siempre la razón por la que tomaba fotos. Luego los amigos decían: “¡Pero mira eso aquí!” - y eso me servía mucho para tener una noción más completa de qué había ocurrido.

Cuando empecé a viajar a Tailandia, la cámara fotográfica y las fotografías pasaron a ser una especie de prótesis para los ojos. Porque tomaba fotos allí y luego volvía a Nueva York, donde las revelaba y las contactaba. Y entonces en el contacto todavía podía ver y tenía la posibilidad de percibir la imagen nítidamente y me enteraba de muchas cosas que no había podido ver en la periferia de mi vista en el momento que tomé la foto.

Empecé a desarrollar ya una técnica para garantizar más o menos resultados. ¡Claro!, la escala hiperfocal te indica el campo de profundidad que tienes en cualquier F stop en el que estés. Con la Leica con el 28mm, con la luz de día en Tailandia, la profundidad de campo me cubría el enfoque, con lo que no tenía ni que poner la cámara en el ojo ni intentar perder tiempo enfocando. Era mucho más rápido que el autoenfoque, cuando salieron esas cámaras, porque ya salía yo a la calle con la distancia determinada: sabía que de 1m hasta infinito estaba todo enfocado. O si no, también aprendí a usar la cámara como si fuese un instrumento musical. No tenía que parar, simplemente sabía en qué dirección tenía que girar el objetivo para tener en enfoque más lejos o más cerca. Sabía más o menos cuanto se le tenía que dar la vuelta al lente para estar en una distancia sin tener que depender de nadie que me lo dijera. Ha llegado un punto en el que ya no podía ver ni las marcas en las lentes y tenía que depender de mi experiencia tomando fotografías. Normalmente sabía en qué posición estaba, pero claro, a veces cambiaba de marcas y acababa confundíendome. Los amigos siempre me

prestaban equipo y, como fotógrafo, más bien promiscuo: ¡Nada como un equipo nuevo! Me encantaba probar con los más variados modelos de cámara. Trabajaba en todos los formatos, desde la Minox, hasta con la 8x10 tomaba fotos, por que cómo la mayoría de mis amigos en Nueva York eran músicos y fotógrafos, siempre había intercambio de equipo.

Y en el cuarto oscuro que tenía y que compartía con mis amigos Ed Grazda, Doug, Jay y con Bryan, teníamos casi todos los formatos en el cuarto oscuro. Podía hacer contactos en un ampliador de 8 x10. Metía mis 36 tiritas de 6 fotos, de 6 tiras, hacía el sándwich de vidrio y hacía contactos de 16 x 20 pulgadas. Estaban amplificadas 4x linealmente y, como objeto, los contactos ampliados quedaban bien bonitos en la pared.

Tomo fotos para mi propia satisfacción y para entregar a la gente. Como viajaba por el mundo, pensaba que también era una obligación de mi parte de entregarles las fotos a las personas que se habían dejado fotografiar.

Usaba mucho revelado instantáneo. Tenía varios cuerpos que llevaba: uno para Blanco y Negro, que generalmente era la Leica. Después otro para diapositivas que era la Nikon que me trajo mi tía y otra para negativo en color: una Nikkormat, que me había regalado mi amigo Dani. La del negativo en color era para llevarla para que la revelaran con el proceso de c-41, que en 1 hora ya tenías fotos y podías entregárselas a las personas. Había mucha amistad y generalmente regresaba a los mismos sitios en el planeta donde me había gustado vivir y tomar fotos: La India, Tailandia, Perú, España, y Nueva York eran más o menos los puntos de mi radio de viaje.

Hoy día, pues claro, es muy frustrante. Llevo casi dos años que no tomo una fotografía. Hasta que vino una musa: Ángela. Encontré la cámara, había unos carretes un poco pasados de fecha y una pilla medio muerta. Salimos por la calle, yo la vendé y ¡Dios nos salve! Porque Yo tampoco vi nada. Nos demos una vuelta por un callejón que más o menos conocía, escuché unos músicos ciegos y les di una moneda 5 soles para

que metieran ruido y ya tenía idea de por dónde estaba la cosa. Reventé un par de carretes.

Y a veces también tomo fotos para, no sé, para enseñar a mis hijos o para diversión. Pero como no tengo cuarto oscuro, el Blanco y Negro ya no tiene sentido para mí, puesto que no hay sitio donde revelarlo. Y revelar negativo en color ya como toda la gente que viaja a Cusco, que es una ciudad dedicada al turismo internacional, todos traen sus cámaras digitales y tampoco se puede fiar mucho de cómo están los reveladores. La calidad es pésima.

Me entristece un poco porque me divertía mucho. Pero también es un trabajo que a mí siempre me ha gustado trabajar más o menos en equipo, con otros fotógrafos. Mis amigos siempre me han ayudado porque en el cuarto oscuro era inútil hacerlo yo mismo. Eso hace 20 y pocos años. Ellos me hacían la parte seca de encuadrarlo en la ampliadora y encuadrar bien en el iso, donde se mete el papel. Y todo lo toxico y mojado lo entregaban a mí.

Hacíamos como si fuese una especie de fábrica: me entregaban el papel expuesto y yo lo revelaba: primer baño, segundo, el eliminador, el lavadito y después a secarlas. Nunca me ha gustado mucho el papel RC. Siempre me gustaba el papel verídico. En Nueva York era muy fácil conseguir papel pasado de fecha de tamaño grande baratísimo, prácticamente te lo regalaban, aunque siempre he tenido un poco de conflicto entre la sobrevivencia y el vicio de la fotografía. Prefería gastar en fotos que en comida muchas veces. Siempre alguien te invitaba a comer pero nadie te invitaba a comprarte papel, ni fotográfico, ni película.

He conseguido alguna beca que otra, pero en verdad no tengo la paciencia ni para rellenar los formularios. El último lo rellené en el ascensor yendo al piso 20 y tantos en Nueva York: ¿Qué quieres tu hacer? Hacer arte en un país que me gusta -y no me dieron la plata.

9.1.3 Entrevista con Annie Hesse

Nací ciega. Con cataratas. Las cataratas fueron removidas cuando todavía era un bebé. Sin embargo, el resultado de la operación dejó secuelas en mis ojos, así que podía ver mejor con un ojo que con el otro, pero la visión no era perfecta. Básicamente el ojo derecho era dominante, es decir, podía ver mejor con mi ojo derecho. La diferencia de vista entre un ojo y otro era tan radical que efectivamente no utilizaba el ojo izquierdo. El ojo izquierdo era lo que a menudo suelen llamar “el ojo perezoso” o “el ojo vago”, puesto que los dos ojos no podían coordinar. Fui a la escuela y podía leer y escribir. Podía hacer todo que quisiera excepto practicar deportes competitivos y conducir. Cuando tenía 14 años, contraí glaucoma. Tuve glaucoma en el ojo derecho, que era el mejor ojo. Durante 30 años, tomaba pastillas para controlar el glaucoma, hacía revisiones médicas regulares y todo iba bien. Sin embargo en 1995, la presión en el ojo empezó a subir, se quedó muy alta y empecé a perder la vista. Busqué médicos, oftalmólogos, expertos, profesores y ellos realmente intentaron de todo. Usaron las más modernas técnicas para reducir la presión, intentaron con láser, cambiaron mis medicinas, pero nada ayudó a disminuir la presión. Mi única opción fue decidir por la operación clásica, llamada trabeculectomía, que básicamente consiste en hacer una punción, abriendo un agujero en el ojo para eliminar la presión. Hay muchos riesgos en este tipo de intervención y obviamente fui informada de ellos. Así-mismo, decidí hacer la operación con la esperanza de que no sería afectada por ninguno de los riesgos. Lamentablemente, todos los riesgos ocurrieron y perdí la visión en el ojo derecho, que era el mejor ojo. Eso significa que en este punto, estaba completamente ciega del ojo derecho. Pero por suerte, el ojo izquierdo, el que nunca utilizaba empezó a trabajar. Tuve mucha suerte porque al final tenía visión suficiente en el ojo izquierdo para mantener alguna autonomía e independencia. Realmente aprecio el hecho de que al día de hoy existen muchos recursos tecnológicos y puedo tener varios aparatos que me ayudan a leer, escribir, ver lo que está cerca y lo que está lejos. Busco estar informada acerca de las novedades que van surgiendo en este sentido.

Veo muy globalmente, sólo lo general, es decir, no puedo ver ningún detalle de nada, no tengo ninguna percepción de profundidad, pero mi cerebro compensa muchas

de esas cosas. Incluso antes de la operación creo que no tenía mucha percepción de la profundidad, pero puedo entender el concepto de la profundidad. De algún modo mi cerebro lo compensa. Puedo ver colores, formas, contrastes y muchas de esas cosas están reflejadas en mis fotografías. Cuando realmente intento enfocar algún detalle y ver claramente, solamente puedo ver una pequeña parte de la totalidad, así que muchas veces mi percepción visual de la realidad es muy abstracta.

Empecé a fotografiar cuando era adolescente, como una afición. Mis padres me habían regalado una pequeña cámara Kodak y empecé a tomar fotos con ella. Después me compré mi primera cámara réflex, una Olympus Om-1, totalmente manual. Aprendí por mi cuenta a usarla y para empezar, comencé a hacer diapositivas porque en aquella época era más económico. Estaba interesada en estudiar la acción del tiempo y de la luz sobre las películas fotográficas, había una cosa que me fascinaba en ello, la reacción química. Por esa razón, hasta hoy prefiero las películas en vez de la fotografía digital. De cierta forma es un proceso misterioso, el de que la combinación tiempo-luz-película sea capaz de crear una imagen. Es un proceso mucho más orgánico.

Usaba las diapositivas para fotografiar la noche, los colores y hacía una serie de experimentos como sobreexponer, subexponer: quería descubrir todo lo que podía hacer con la cámara. La amplia gama de experimentos que hice con la cámara manual, me proporcionó conocerla a fondo y tener experiencia al tomar las fotos.

Después compré una nueva cámara, la *Pentax ME-Super* y empecé a hacer fotos en blanco y negro. Eso fue a finales de los años setenta cuando estuve involucrada en el escenario musical en San Francisco. Me percaté de que no tenía conocimientos suficientes para ello, que necesitaba tomar clases de fotografía, necesitaba aprender las técnicas para positivar en el cuarto oscuro, para poder hacer mis propias copias. Creía que era imprescindible saber hacer mis propias copias. Estaba realmente encantada con la posibilidad de reventar mis propias películas, revelar mis propias imágenes. Estaba otra vez sumergida en un proceso químico, mágico y misterioso: ¡era magnífico observar los efectos de los químicos en un papel blanco! En cómo iba surgiendo, poco a poco, una imagen fotográfica dentro de una cubeta llena de químicos. Y me fascinaban

todas las maneras cómo se podría manipular una imagen usando distintas técnicas en el cuarto oscuro. Hice fotografías en blanco y negro durante mucho tiempo. Me encantaba fotografiar las bandas del escenario musical punk rock. Las fotografiaba en los clubes, en los camerinos, fuera del escenario, en entrevistas, ruedas de prensa... Estaba súper involucrada en la vida cultural alrededor de mí. Hacía, sobre todo, reportajes fotográficos para documentar la gente inserida en sus medios culturales.

En este momento, empecé a estudiar Bellas Artes. Estaba muy feliz por haber hecho fotografía antes de acceder a la escuela de arte. Eso fue un hecho muy importante en mi historia como fotógrafa porque tenía mis propias ideas sobre la fotografía, sobre lo que quería hacer y cómo. Y en la escuela de Bellas Artes sufres una especie de lavaje cerebral, es decir, te dicen cosas como: “Esa es la manera correcta de hacer la fotografía perfecta”, “eso es lo que necesitas hacer”, “tienes que hacerla así” o “tiene que parecerse a”... Pienso que está bien tener conocimientos sobre los fundamentos de la fotografía y es interesantísimo estudiar la historia de la fotografía, pero a la vez, creo que fue importantísimo haber tenido mi propia experiencia personal con la fotografía antes de conocer todos los conceptos que aprendí en la escuela. Obviamente eso me hizo tener una conciencia más crítica con relación a algunas de mis clases, porque con mucha frecuencia me hacían preguntas como: “¿Por qué no has hecho la foto de tal manera?” o “¿Por qué cuelgas en la pared una foto como esta?”

Luego continué haciendo fotografías en blanco y negro, pero fue una nueva fase en mi trabajo, en la escuela de arte. Yo siempre había hecho retratos y distintos experimentos con varios tipos de películas en blanco y negro. Intenté involucrarme en los más variados tipos de proyectos que pude.

Empecé a tomar fotografías que no eran exactamente mi visión plasmando el mundo en mi fotografía, porque no sabía conscientemente cómo era el mundo realmente. Entonces concluí que no podía hacer retratos de personas porque no podía verlas, incluso cuando usaba objetivos tele. No tenía condiciones de evaluar si una persona estaba bien en una determinada postura. También hay otras personas que necesitan ser dirigidas y cómo yo no las veo no puedo decirles que hagan una

determinada postura, que giren un poco la cabeza a la derecha o a la izquierda, pongan las manos hacia arriba o abajo, o lo que sea. En consecuencia de eso, mis retratos nunca quedaban muy bien y, además, muchas de mis fotografías se quedaban desenfocadas. Pero no tenía conciencia de que tenía que hacer alguna cosa con mi vista. Cuando hacía fotos de reportajes y veía que se habían quedado desenfocadas, me molestaba. En aquella época pensaba que las fotografías debían tener bastante definición. Y después me sorprendí porque fui a muchas exposiciones en las que pude constatar que, en algunos círculos de fotografía, estaba de moda presentar imágenes completamente desenfocadas. ¡Y yo ya lo hacía años antes! Al final cambié un poco mi estilo. Luego después de terminar la escuela de Bellas Artes, vine a vivir en Francia y mi vida cambió radicalmente. Como consecuencia, mi estilo de fotografiar también cambió. Ya no tenía cuarto oscuro, así que no pude continuar haciendo fotografías en Blanco y Negro. Por un corto espacio de tiempo, volvía a hacer diapositivas. Después empecé a hacer fotografías en color. Empecé a hacer muchas más fotografías cuando estaba de vacaciones: todos los años iba a algún lugar durante un mes, en mis vacaciones. Iba a Estados Unidos con frecuencia, pero también a otros lugares como Australia, India, Bali y otros lugares. En estos viajes, empecé a hacer muchas fotos de paisajes, fotos de escenas urbanas. Algunas me gustaban, pero no me sentía muy inspirada.

Justo en el momento cuando hice la operación en el ojo, en 1995, estaba a punto de montar un cuarto oscuro aquí en París. Quería mucho volver a hacer fotos en blanco y negro. Al final lo monté, fue un desafío para mí, pero después de la operación no pude más trabajar en él. Lo intenté, pensé que podría hacer los revelados, pero resultó demasiado difícil y, además, no me gustaría tener todos aquellos químicos cerca de mis ojos. En el cuarto oscuro hay que estar siempre haciendo mediciones y hay que ser muy preciso. Tenía que traer las cosas muy cerca de mis ojos para certificarme de que estaba siendo precisa y entonces entendí que ya no podía revelar mis fotografías. Fue muy difícil de aceptarlo porque realmente me encanta la fotografía en Blanco y Negro.

Entonces empecé a hacer más fotos de paisajes y escenas urbanas. En este momento me percaté de que la fotografía realmente tenía una muy fuerte conexión con mi percepción visual. Tardé cerca de 15 años, desde que había dejado la escuela de

Bellas Artes, para comprender que la fotografía me ayudaba a conocer mejor el mundo alrededor de mí. Porque la fotografía congela el tiempo. Y muy a menudo, en el producto final, puedo ver en mis fotografías algunas cosas que no había visto en el momento en el que tomé la fotografía. Eso ocurre mucho porque, al final, las cosas que no consigo ver son las que más me atraen la atención. Colores, formas, contrastes, texturas, todas esas cosas. Entonces cuando miro la foto me sorprende y digo “¡oh, entonces era esto! No es siempre así, pero ocurre con mucha frecuencia.

Hay 3 tipos de fotografías que me encanta hacer: estoy fascinada por los *close ups* y la macrofotografía. Todo se queda muy abstracto y no puedo identificar qué es el objeto principal. En cuanto a la fotografía urbana, me gusta fotografiar carteles pegados en los muros, carteles de cualquier tipo y forma, desmoronando, con marcas del tiempo, de la lluvia, unos sobre otros. Me atraen sus colores y formas y también el hecho de que, de cierta manera, ellos describen el mundo moderno. El tercer tipo tiene relación con la situación sociocultural de las personas. Siempre estuve y todavía sigo interesada en documentar las personas dentro de su entorno cultural. Suelo hacer este tipo de fotografías, especialmente cuando estoy viajando. Se puede notar estos 3 tipos de categorías fotográficas en mi trabajo, en general.

No sé si tengo alguna técnica especial para fotografiar. Creo que con mucha frecuencia utilizo mi intuición. Es mi intuición lo que me inspira. No puedo explicar exactamente por qué, sencillamente las cosas capturan mi ojo. Una luz, un color, alguna sombra, un contraste.

9.1.4 Entrevista con Fernando Camuaso Segundo

Trabajo con fotografía, lo que para muchos es algo muy novedoso, inédito o incluso imposible, para determinadas personas. En realidad, ni yo mismo pensaba que un día iba a hacer fotografías. Todo empezó porque siempre me gustaba aparecer en las

fotos. A todos lugares donde iba llevaba mi cámara y molestaba a las personas pidiéndoles que me sacaran fotos. A algunos les hacía gracia y otros, de cierta manera, se “enfadaban”. Decían: “Tú siempre estás en todas las fotos, pareces famoso!” Pero al final siempre se divertían y me registraban. En mi ordenador tengo un vasto archivo de fotos que me hicieron.

Cuando ingresé en el periodismo, hice dos asignaturas relacionadas con la fotografía: Introducción a la fotografía y Fotoperiodismo. Fue un desafío, sobre todo, para la profesora, puesto que nunca había tenido ningún alumno ciego. Cuando me vio por primera vez en clase se quedó espantada, sin saber cómo iba a trabajar conmigo. Nos sentamos y empezamos a hacer algunas adaptaciones. Había trabajos individuales o en grupo, sin embargo, en mi caso, era siempre la profesora la que me acompañaba. Todo empezó con la descripción previa de las imágenes. Yo elegía un tema que quería fotografiar, un lugar, un acontecimiento y hacíamos las fotos con una cámara analógica. Yo decidía cómo quería mi fotografía y le explicaba, mientras ella me ayudaba a enfocar la foto. A partir de entonces, nació en mí el deseo de fotografiar. Empecé a prestar atención a los momentos, a los sonidos, olores y empecé a tomar fotografías. Luego hice una exposición en la propia Universidad con las fotos tomadas en clase. El resultado fue sorprendente. Le pedí a un amigo periodista que me hiciera una asesoría. Vinieron a entrevistarme de algunos periódicos, revistas, radios. A partir de eso, surgió otra exposición en un Centro Comercial en Florianópolis, que tuvo también una gran repercusión en los medios. Luego hice otras exposiciones.

Me gustaría hacer una serie de fotografías de los puntos turísticos de Florianópolis. Hacer postales... Este proyecto todavía no está concretizado, pero lo tengo en mente.

La imagen no se constituye una exclusividad de quien puede ver. Los ciegos también pueden componer sus imágenes, sus galerías individuales. El ciego “también ve”, es decir, se relaciona con otros seres humanos, con la sociedad, con el medio donde está inserido. ¿Qué es ver? ¿Será el ojo, la vista es el sentido fundamental más importante en el cuerpo del ser humano? ¿O será que faltando la vista, el ser humano

podrá tener una participación social o ejercer una actividad, sus talentos, sus puntos fuertes. Yo digo que sí. Y la fotografía, en mi opinión, es una herramienta de comunicación entre el ciego y la persona que ve. El que puede ver la fotografía que hago, puede entender lo que siento, porque la fotografía, para un ciego, es la sensibilidad. Mis fotografías están basadas en mi sensibilidad, que surge a través de la combinación de los otros sentidos. Todos los otros sentidos, sobre todo el tacto y la audición me ayudan en el momento de componer una fotografía.

La técnica es sencilla: Lo primero que hago es decidir qué es lo que voy a fotografiar y cuál es mi intención con la fotografía. Luego la compongo en mi imaginación: imagino cómo es el lugar o la persona que quiero fotografiar. Si no conozco muy bien el lugar, puedo contar con la descripción de una persona que puede ver, por ejemplo: “Delante de ti hay un árbol, un puente al fondo...” Esta descripción empieza a dibujarse en mi mente. Cojo una cámara fotográfica y la enciendo. Luego la acerco al oído, puesto que las cámaras fotográficas, en general, hacen un ruido para identificar que el objeto a ser fotografiado ya está enfocado. Y a través de un sonido, o un olor, o del tacto –si es posible toco en el objeto antes- compongo la imagen. Esta es una cuestión, muy propia, muy original. Esa es la manera como vengo registrando mis imágenes.

El sentimiento de componer una imagen es una idea fabulosa para el que no puede ver porque en realidad todos tenemos imágenes dentro de nosotros. Tenemos la tendencia a idealizar las cosas, sin embargo, muchas veces lo que uno imagina no corresponde a la realidad. Cuando imagino una imagen en una fotografía, me parece interesante porque alguien va a ver esa imagen que registré. Y eso para mí significa que la persona estará viendo a mí mismo. Puede que uno no vea más que la materia en la fotografía, pero si sabe que la foto ha sido tomada por un ciego, es como si estuviera viendo el propio ciego. Probablemente esa persona hará preguntas como “¿Cómo has generado esta imagen?”. Ese despertar en las personas es lo que más me gusta. Ellas estarán viendo mi imagen y yo no. Esta cuestión de no poder ver lo que uno ve es muy curiosa. Creo que el hecho de ser ciego proporciona a quien ve mis fotografías una reflexión más profunda, más problemática.

Me gustaría que la sociedad pudiera valorar más a las personas ciegas, no sólo las ciegas, sino a los discapacitados, en general. Hay mucho prejuicio. Hay mucha discriminación: las personas no saben lidiar con las diferencias y no se enteran que las diferencias ayudan el crecimiento social, el desarrollo del país. Todos somos diferentes, unos tienen una deficiencia, otros tienen otro tipo de deficiencias. Nadie es perfecto y la propia imperfección puede ser considerada una discapacidad. Sin embargo, en esta sociedad “oculocentrista”, las personas que pueden ver creen que los ciegos, los mudos, sordos o los que están en sillas de ruedas son personas que no piensan y no tienen ninguna utilidad. La mayoría cree que somos personas incapaces de desarrollar cualquier tipo de actividad. Esta exclusión, este tipo de pensamiento social equivocado debía acabar. Hay cantidad de discapacitados que tienen proyectos maravillosos y ejercen actividades estupendamente. Todo en búsqueda de reconocimiento, inclusión social. Lo hacen para combatir el prejuicio, la discriminación, y también como una posibilidad de poder enseñar sus dones, sus talentos, sus capacidades y aspiraciones. La sociedad necesita colaborar en ese sentido, ayudar más, dar más apoyo y reconocimiento, para que la inclusión sea digna, es decir, que el discapacitado pueda ser aceptado y acogido por la sociedad.

9.1.5 Entrevista con Teco Barbero

Tengo discapacidad visual desde mi nacimiento: tengo cerca de un 5% de vista, por lo tanto soy considerado una persona con vista subnormal o de baja visión. Con ese porcentaje sólo consigo definir colores, objetos y personas cuando están muy cerca de mí. Todas las cosas que están a más de 50 centímetros de mí, las veo borrosas, sin definición. No consigo ver sus formas ni sus colores. Es como si se diluyeran con la distancia. Haciendo una analogía con el mundo fotográfico, la manera como veo es más o menos como la imagen que se ve en una fotografía hecha con un objetivo de tipo tele y con un diafragma más o menos abierto, es decir, lo que está en primerísimo plano está enfocado, nítido, sin embargo todo lo que está detrás aparece de manera borrosa. Mi

problema visual es un caso bastante raro que se llama persistencia de vitreo primario. Normalmente, los portadores de esa enfermedad, son personas que no pueden ver absolutamente nada. Por suerte, puedo ver un poco.

Desde mi nacimiento, mi vista fue estimulada al máximo para que yo pudiera tener la capacidad de reconocer todo lo que estaba alrededor de mí. El resultado de este proceso fue exitoso y hoy puedo ver y comprender casi todo lo que se encuentre muy cerca de mí.

Mi primera fotografía la tomé por casualidad en 1997, cuando le acompañaba a mi padre en un viaje. Estábamos en Suiza y en un determinado momento se dio cuenta que no aparecía en ninguna foto. Entonces me alcanzó la cámara y dijo:

-Hijo, solo estamos los dos aquí, así que no queda otra alternativa: ¡eres tú el que tendrá que hacerme una fotografía!

Entonces me posicionó delante de él para que quedara bien centralizado y hice la fotografía. Es una pena que no tenga esa foto. Fue un momento histórico en mi vida. En aquella época, la cámara de mi padre no era digital y al final, acabamos perdiendo la foto y los negativos.

Luego no seguí tomando fotos porque no veía sentido en ello. Sin embargo, volví a fotografiar en 2002, cuando ya cursaba el segundo semestre de la facultad de periodismo y tenía clases de fotografía. El interés por la fotografía surgió cuando el periodista Werintom Kermes, que era mi compañero de clase en la Universidad de Sorocaba (UNISO) me invitó a participar en un proyecto que tenía para enseñar fotografía a los ciegos. En el comienzo, me pareció rara la idea, pero al final acepté ser uno de sus alumnos. Sería la primera vez que Werintom daría un curso de fotografía a personas ciegas y fue bastante difícil conseguir alumnos suficientes para montar un grupo, puesto que la gente no podía entender con qué finalidad aprenderían a hacer fotografías. En general, se quedaban desconfiados y hacían casi siempre la misma pregunta:

-¿Qué lógica puede tener el tomar fotografías para un ciego? Si luego no las voy a ver, no tiene sentido hacerlas.

Entonces Werintom les explicaba que pese a que los ciegos no tuvieran condiciones de verlas, sus fotografías podrían ser enseñadas a las personas videntes y esas sí, podrían verlas. La fotografía, en este caso, podría servir como un instrumento para que las personas que pueden ver, pudieran entender la manera de sentir de un invidente. A partir de ahí fue que empecé a interesarme por la fotografía.

En el curso aprendí a fotografiar mirando con el cuerpo, es decir, aprovechando al máximo las informaciones que me daban todos los otros sentidos. En las clases, Werintom ha desarrollado técnicas para que los ciegos pudiéramos comprender el proceso fotográfico y nos ha enseñado de qué manera podíamos hacer uso de los otros sentidos de nuestro cuerpo de modo que nos ayudara a calcular las distancias, centralizar un objeto y tomar las fotografías, en general. Por ejemplo, si voy a hacer una fotografía del rostro de una persona, busco cuáles son los puntos de referencia que me puedan servir de base para conseguir un encuadre centralizado: con una mano encuentro la oreja del modelo y con la otra, la que está sujetando la cámara, busco su nariz. Cuando la encuentro, sé que estaré exactamente delante de la persona que va a ser fotografiada, entonces lo único que tengo que hacer es dar más o menos 3 pasos hacia atrás y, efectivamente, tomar la fotografía.

Me gusta fotografiar porque es la manera que encontré de enseñar a las personas videntes aquello que puedo ver, sea con mi vista, sea a través de mis otros sentidos. Por ejemplo, si toco un árbol, puedo percibir, a través de mis sensaciones táctiles, toda la textura de su tronco. Si hago una foto de este pedazo del árbol, la persona a quien le enseñe esa fotografía tendrá la posibilidad de entender de manera inmediata qué es lo que sentí al tocar el árbol. Va a comprender el espacio que me inspiró a hacer la fotografía y eso me dejará muy contento. Para mí, fotografiar es una actividad muy entretenida.

Entiendo que la fotografía es una forma de expresión artística y la manera cómo queda la foto comunica visualmente lo que quiero enseñar acerca de cómo percibo todo lo que está alrededor de mí, a través de todos mis sentidos.

Suelo fotografiar todo lo que puedo ver, el espacio dónde estoy siempre me sirve de inspiración para tomar fotografías. Me encanta fotografiar lugares donde nunca he estado, animales, lugares históricos, flores y objetos diferentes. Sin embargo, lo que más me gusta y más me emociona es fotografiar personas. La fotografía no es solamente una manera de registrar momentos interesantes de mi vida, sino de hacer posible un registro de mi propia memoria, el modo como ha sido hecha la fotografía, qué fue lo que sentí en el momento en el que me propuse hacerla.

Para componer las imágenes, tengo en cuenta los relatos que me hacen las personas acerca del ambiente donde estoy, sin embargo, a estas descripciones siempre les añado todas las informaciones que he conseguido percibir usando todos mis sentidos.

La fotografía me ayuda a amplificar mi entendimiento del mundo. A través de ella soy capaz de sentir todo lo que he fotografiado con más detalles. La fotografía me facilita entender con más claridad todas aquellas cosas que no consigo descifrar completamente con los ojos. A través de ella consigo percibir la composición de las imágenes, de los objetos o de las personas que están siendo fotografiadas.

Además de haberme permitido sentir más profundamente el mundo alrededor de mí, la fotografía, fue un instrumento que me proporcionó la oportunidad de conocer nuevas personas, portadoras o no de discapacidades y, por consecuencia, sus distintas realidades.

Como consigo ver las cosas que están muy cerca de mí, puedo ver las fotografías que hago. Puedo mirarlas en la propia pantalla de la cámara digital y también en las fotografías impresas. Siendo así, puedo evaluarlas y elegir las que quiero usar. Sin embargo, aprecio cuando hay alguien más conmigo que me pueda enseñar y explicar

algún detalle que no he podido ver. De momento, no utilizo los programas de edición de imágenes, puesto que no estoy preparado para utilizar directamente los ordenadores y siempre necesito la ayuda de alguien.

Aprendí a usar los recursos tecnológicos de la cámara digital para aproximar las imágenes: con ellas ampliadas, puedo acceder a aquello que con mis ojos no había conseguido ver.

En mi opinión, no hay mucho que preocuparse con la calidad técnica de la fotografía, puesto que lo más importante es que las imágenes producidas reflejen la manera cómo se relacionó el discapacitado con el objeto fotografiado. La fotografía tiene que enseñar qué es lo que el ciego sintió al hacerla. En este sentido, la fotografía es un medio de inclusión social, es una de las maneras de probar que una persona visualmente discapacitada sí puede hacer cosas interesantes y bonitas como, por ejemplo, tomar fotografías. El curso que hice con Werintom Kermes tenía un énfasis en ese sentido.

En cuanto al mercado de trabajo, todavía estoy buscando mi espacio. Creo que tengo una muy buena preparación: mi formación académica es el periodismo, hablo distintos idiomas y también soy fotógrafo. Sin embargo, la recíproca no es verdadera: el mercado de trabajo todavía tiene que evolucionar mucho en lo que se refiere a absorber las personas con discapacidad.

Actualmente estoy trabajando como editor de texto en el *Sou + FACENS*, el periódico interno de la facultad de ingeniería de Sorocaba. También suelo hacer trabajos esporádicos, como por ejemplo el video comercial de la ADD⁶⁶ 2009, que lo hice en carácter voluntario, además de conferencias y palestras en el año 2010. Tengo la intención de realizar otros proyectos que sean remunerados.

⁶⁶ Asociación Deportiva para Discapacitados, São Paulo, Brasil

En enero de 2010, el mismo periodista que me enseñó a fotografiar, organizó un curso de fotografía en el SESC Pinheiros⁶⁷, en la ciudad de São Paulo, sin embargo en esta vez, los alumnos eran todos videntes. Ninguno de ellos era portador de ningún tipo de discapacidad visual. Fui invitado a participar en una de las clases en la que les enseñé las técnicas de la fotografía.

En noviembre del mismo año, la Secretaría de los Derechos de la Persona con Discapacidad del Estado de São Paulo montó el proyecto *24h de Olhar Universal*⁶⁸, para enseñar fotografía a invidentes y me invitó a dar una clase en este proyecto. En este curso enseñé varias de las técnicas utilizadas por los discapacitados visuales para tomar fotografías. Un 50% de los alumnos eran discapacitados visuales y la otra mitad no tenía ningún tipo de discapacidad, lo que posibilitó una óptima integración entre ellos, puesto que trabajaban en parejas.

Todavía no he tenido la oportunidad de enseñar fotografía a otros fotógrafos. Todos mis alumnos, hasta el día de hoy, fueron personas a quien les gustaba la fotografía, y querían aprender a fotografiar. Sin embargo, me encantaría poder dar una clase a personas que tienen la fotografía como profesión. Tengo curiosidad en saber cómo reaccionarían al hacer una foto sin poder usar el sentido de la vista, que para ellos es el esencial.

Tuve pocas oportunidades de exponer mi trabajo, solamente dos. Una fue en la UNISO⁶⁹, donde estudié periodismo, y la otra en el evento *Arte Sem Barreiras* en el año 2002 en la ciudad de Belo Horizonte, donde pude conocer el fotógrafo ciego Evgen Bavcar.

Es curiosa la reacción de la gente ante mi trabajo como fotógrafo: algunas de las personas que ven mis imágenes no creen que las hiciera yo, porque no pueden entender

⁶⁷ Servicio Social del Comercio Pinheiros

⁶⁸ Proyecto “24 horas de mirada universal”, cuyo objetivo fue aliar la capacitación profesional a la inclusión social de personas con discapacidad visual. Disponible en <http://www.saopaulo.sp.gov.br/spnoticias/lenoticia.php?id=212440> consultado el 04/03/2011.

⁶⁹ Universidad de de Sorocaba, São Paulo, Brasil

que un discapacitado visual sea capaz de hacer fotografías. Hay otras personas que se sorprenden con el encuadre.

Pienso que en la mayoría de las veces consigo comunicar lo que quiero con mis fotografías, pero hay algunas ocasiones en las que no consigo enseñar lo que pretendo. Esto suele ocurrir cuando quiero fotografiar un ambiente que posee muchos objetos y está muy cargado de informaciones visuales.

9.1.6 Entrevista con Gerardo Nigenda

Mi nombre es Gerardo Nigenda López y perdí la vista hace 18 años⁷⁰ más o menos a causa de la Retinopatía Diabética. Tengo una pérdida total de visión, es decir, no veo absolutamente nada. Y fue en un proceso de 1 año, la pérdida total de la vista.

¿Por qué la fotografía? Puedo comentar varias cosas acerca de por qué me encontré con la fotografía y a partir de ese encuentro, de esa coincidencia, pues se va dando una relación de interacción con ella. Originalmente yo trabajaba en una biblioteca donde el material está en Braille y esta biblioteca, por distintas causas se encontraba inmersa en un edificio de un centro fotográfico: el Manuel Álvarez Bravo, en la ciudad de Oaxaca.

De cierta manera, la interacción y la relación constante que se ejercía con los fotógrafos y con la gente de los medios visuales me fue involucrando paulatinamente con ellos. Desde el momento en el que ellos llegaban a solicitar permiso para tomar fotos a los ciegos, y en ciertos momentos yo también les preguntaba cómo era que se revelaba, qué se imprimía. Y poco a poco me fui como que adentrando un poco en el tema de la fotografía, sin que hubiera pensado todavía en porqué no hacerla yo. En una ocasión, hablando con Cecilia Salcedo, fotógrafa mexicana, yo le pregunté cómo podría

⁷⁰ Entrevista concedida en abril de 2010.

hacer ella para enseñarle a un ciego a tomar fotos. Pero fue una pregunta que se me ocurrió en el momento. Ni siquiera la había meditado. Y en este instante ella creo que se hizo la misma pregunta. Me dio la cámara y me dijo “Pues yo no sé, pero ¿por qué no me enseñas tú a saber cómo un ciego toma fotos? Entonces como que, de primera instancia, mi primera pregunta fue: ¿A qué debo de tomar fotos? Entonces ha sido un breve y rápido análisis sobre qué implicaba la fotografía para las personas videntes, y pensé que ¿por qué no? Si a las personas que no pueden ver, podía ser la misma situación. Tenía que existir un estímulo, que eso causara una emoción que generara una necesidad de capturar una imagen. Y que no necesariamente importaba si yo la veía o no la veía, sino que por medio de esta imagen yo podía encontrar una forma de comunicación con el mundo visual. Y pues se me ocurrió que podía ser un mecanismo interesante y también un poquito experimental, pero consideradamente tenía pues como que cierto campo de acción, es decir, si yo estoy percibiendo cosas y esas percepciones me causan estímulos o me causan una sensación, puedo decir que una sensación es algo que me puede ayudar a capturar una imagen visual, lo que más que un reto, era la curiosidad de saber qué pasaba. Si había cierta coincidencia entre lo que había pensado yo y el resultado de la imagen. Entonces a partir de ese momento empecé a tomar fotos y fotos buscando siempre el estímulo de los sonidos, las texturas, los olores. No me preocupaba tanto, ni me preocupa hasta el momento la cuestión teórica, los encuadres, la composición porque a final de cuentas lo importante para mí es que esa imagen tenga una parte emotiva, que es la que va a manifestar de alguna manera lo que yo soy y que tengo adentro. Así fue como empecé con lo de la fotografía.

No tengo exactamente una técnica para fotografiar, puesto que mucho de lo que tomo es espontáneo, o gran parte es espontáneo. Digamos, entonces, que a veces utilizo mi propio cuerpo para que los horizontes estén bien alineados, para que de alguna forma pueda hacer con que el objetivo principal de la imagen pueda entrar en la zona áurea⁷¹. Bueno, eso en realidad no lo hago con mi cuerpo, sino con cierto conocimiento del espacio a partir del oído, del sonido, a partir del mismo aire que circunda. A veces utilizo el tacto para ubicar distancias, para ubicar medidas, para ubicar texturas y a partir

⁷¹ Zona Aurea: El principio de una de las reglas de composición más conocidas, la regla de tercios o zona áurea o punto áureo, consiste en imaginar que el visor está dividido en tercios, tanto horizontal como verticalmente. Esta cuadrícula crea cuatro puntos de intersección. Situar el sujeto en estos puntos de intersección llamados puntos áureos, puede ayudar a destacar su protagonismo.

de eso que tanto me puede causar una sensación o una motivación para oprimir el disparador, entonces en si no hay una técnica, pero utilizo mis sentidos alternos para poder contextualizar lo que voy a tomar en la fotografía, es decir, si es un paisaje por ejemplo, no necesariamente tengo que tocarlo, pero el mismo ambiente, la humedad, la temperatura, repito los sonidos y todo esto combinado es lo que me da la pauta para entender si es un lugar boscoso, si es un lugar árido, abierto, cerrado, si hay sombra natural, en fin, todos mis sentidos complementarios a la vista son los que me dan la pauta para ir haciendo como una especie de técnica, pero eso puede ser espontáneo, a veces puedo utilizar el tacto, a veces puedo utilizar el sonido, o la conjugación de ambos con la misma intensidad y espacialidad, entonces no hay una técnica concreta.

No sé de qué manera la fotografía realmente pueda implicar un medio de inclusión social para un ciego. De entrada porque yo creo que no lo hago por esa razón. Pero meditando un poco más en ese sentido, pues sí puede ser que la fotografía hecha por ciegos sea una actividad que tenga un reconocimiento solamente, no nada más. Por supuesto que esto es importante: que este reconocimiento no sea en función de que el individuo que la hizo sea ciego, sino simplemente porque manifiesta algo. Como lo hace cualquier fotógrafo. Claro que evidentemente tendrá ciertos aspectos característicos de la ceguera, es decir, que a lo mejor en algún momento en una imagen se cortan las cabezas, se cortan las piernas, se corta medio cuerpo. Pero vuelvo a decir que la parte medular desde mi perspectiva es qué tanto esa fotografía tiene una cara emocional. Entonces a partir de ello, el aspecto de la fotografía como inclusión social, pues no considero que pueda darse. Creo que eso va a depender de la intención que tenga el individuo para tomar las fotografías. En mi caso, yo las tomo como una manera de comunicación, pero no tanto de hacer una actividad en la cual me consideren para ser “parte de”.

Yo considero y tengo la completa convicción de que, desafortunadamente, en el medio en el que vivimos la evaluación de la condición de humana siempre es más y siempre cuando una persona pueda presentar una condición de desventaja o de limitación, pues de alguna forma se puede dar a que hasta se le dé un valor extra. Pero yo creo que finalmente todos los individuos, absolutamente todos, tenemos condiciones,

habilidades, destrezas y conflictos: cada individuo va a tratar de utilizar sus habilidades para desarrollar una actividad. Yo creo no es tanto que se es deba de dar apertura por ser ciegos y por tomar fotos, pero simplemente por el hecho de ser individuos, de ser humanos. Se nos debe dar a todos la libertad de manifestarnos como uno quiera, sin hacer una connotación o con un rumbo específico para que la fotografía hecha por ciegos sea considerada de tal y tal forma. Simplemente es una condición y punto. En cuanto a esto me gustaría hacer hincapié en estas consideraciones. Sobre la parte de la evaluación de los seres humanos. Considero que esta parte siempre nos va a ir segregando, siempre nos va a ir limitando, siempre nos van a seguir causando sorpresas cosas de las que no tenemos por qué sorprendernos, o admiración por cosas que no tenemos por qué admirar, puesto que así como alguien se puede admirar de un ciego tomando fotos, igualmente otro puede admirarse porque una persona que no tiene manos toca la guitarra o una persona obesa desarrolla una gran velocidad o tenga una agilidad física extraordinaria, cosa que a lo mejor alguien dirá que no puede hacer, entonces sencillamente hacer hincapié de que por el simple hecho de ser un individuo vivo, un ser humano, pues tiene toda la libertad y el derecho de manifestarse como pueda.

Para editar mis fotografías, tengo el apoyo de determinadas personas para hacer la selección, pero desde el revelado cuando se trabaja de manera análoga, la impresión y la selección.

Definitivamente para la selección, yo participo. En una mayoría de la selección de las imágenes cuando se hace un portafolio, el apoyo que recibo es cuando hay una descripción de las fotos intentando que sea lo más imparcial posible, para que sea yo el que le dé el sí, el entra o no entra. La cuestión del revelado, lo sé hacer, de hecho entro en el cuarto oscuro, sé manejar también la impresora. Sin embargo, yo creo que hay que regresar un poco lo que decía sobre la parte importante que es la carga emocional que una imagen dé. Técnicamente hay gente que lo hace muy, muy bien y considero que no necesito yo hacerlo. Para esto está la gente que es profesional para hacerlo y que puede dar los detalles que yo quiero dejar en la imagen e insisto que la imagen lo que tiene que tener es una carga fuerte, es lo emocional, que es lo que trato de hacer. Considero que

las fotos que hemos seleccionado, cuando alguien me las va describiendo, recuerdo mucho la vivencia y el momento. En cuanto a no verlas realmente no me inquieta en absoluto. Cada vez que uno oprime el obturador es una experiencia de vida. Cuanto más puedas estar involucrado con lo que vas a tomar, sea una planta, sea una persona o un espacio, independientemente de que veas o que no veas, cuanto más estés involucrado, cuanto más literalmente te revuelques con lo que estás tomando, pues yo creo que vas a poder percibir mucho más de la carga emocional, física que este objeto, que esta situación o que este espacio te da. Entonces los negativos uno los va teniendo en la cabeza, a partir de que cada situación es una experiencia de vida. Es entonces cuando hay una descripción de la imagen, pues simplemente es revivir el momento y empezar a recordar qué fue, cómo fue, por qué fue, qué me gustó o qué no me gustó. Así es como hago la edición y la selección de las fotos. Y realmente no me causa ninguna sensación de incomodidad o conflicto el no poder verlas. Porque las traigo todo el tiempo conmigo.

En cuanto a los talleres que impartimos, básicamente lo que hacemos es aportar un poquito de esto que hablamos a la gente que trabaja con imágenes. Aunque no sea expresamente único de los fotógrafos o de los cineastas, sí va ciertamente enfocado a ello ¿Qué hacemos en los talleres? En los talleres tratamos de hacer situaciones de lo que yo me refiero, de involucramiento con lo que ellos van a tomar. Es decir, lo hacemos desde el primero momento, en el que ellos entran en la sala. Vamos a tapar los ojos durante dos horas y media o tres y vamos a hacer distintas actividades donde ellos conozcan todo el entorno a partir de lo que no ven. Es decir, de lo que tocan, de lo que huelen, de lo que oyen, de lo que prueban. Y con eso ellos empiezan a trabajar y a agudizar su espacialidad, su tacto. Entonces hacemos trabajos de tacto fino, de tacto grueso. Hacemos actividades con sonido, el desplazamiento a partir de seguir un sonido sin ningún apoyo físico, es decir, tangible, de tomar. Establecemos sonidos y tienen que moverse. Que caminen, caminen y caminen hasta donde esté el sonido y ahí cambian el lugar y tienen que empezar a moverse hacia otras partes. Eso también hacemos. Trabajamos también un poco sobre cuestiones conceptuales, por ejemplo, establecemos unas tareas en donde una vez que hayan estado en el taller, durante algunos días, yo les pido que me hagan una fotografía a partir de una sensación, es decir, de algo que les

cause una sensación: frío, calor, hambre, sed, que la plasmen en una imagen. Ahí es donde ellos tienen que trabajar esa parte de su sensibilidad para poder encontrar una imagen, o también ellos pueden formarla, pero que al verla nos cause una sensación. Pero no una emoción, que son cosas distintas. Finalmente el último día hacemos un recorrido, más o menos de cinco horas en donde vamos caminando en la calle, salimos a algún lugar para que vayan teniendo toda una estimulación múltiple, de todo tipo de cosas, hasta culminar con una comida, todo eso a ciegas y luego hacemos un pequeño intercambio de las experiencias. Básicamente es así el taller. El taller dura 6 días y, vuelvo a repetir, es abierto a todo el público, pero sí tratamos de dar preferencia a las personas que trabajan con profesiones visuales: videastas, fotógrafos, pintores.

9.1.7 Entrevista con Flo Fox

Nací ciega del ojo derecho. Así que, puesto que ya tenía visión monocular, nunca necesité cerrar un ojo para tomar una fotografía.

Nunca supe lo que era la tercera dimensión, Sólo veía en superficie plana y sigo viendo así. Eso es lo que me facilitó ser fotógrafa: al final siempre vi las cosas como si fueran una fotografía.

Sé lo que va a estar registrado en mi fotografía, sé la posición donde se encuentran las personas y lo que está detrás de ellas. Conozco el cambio de profundidad mismo sin saber qué significa la profundidad.

En el año 1976, cuando tenía 30 años de edad, perdí la vista casi que completamente en mi ojo bueno --lo que me hace celebrar que tengo 64 (en 2010). Primero fueron mis ojos y después fui perdiendo los movimientos en los brazos y las piernas y, teniendo dificultades para andar, me vi obligada a empezar a andar con un bastón. Estaba muy sexy, maja, guapa usando el bastón, de manera que no tenía el aspecto que realmente necesitaba. Era demasiado decorativa. Pero luego, como consecuencia de la esclerosis múltiple, mis manos se entumecieron, y después mis

órganos internos. Aún así, ahora que estoy cayendo a pedazos, sigo llevando 2 cámaras a cualquier lugar donde vaya.

Cuando era joven solía hacer fotografías de cosas “sucias”, me encantaba hacer fotos de temas sexuales. Pero ahora llevo 2 cámaras cada vez que voy por la calle y llevo haciéndolo durante 38 años. Y sea quien sea que esté conmigo, le digo:

-¡Date prisa, coge mi cámara y haz una foto!

Y entonces le explico lo que quiero. Y quien esté conmigo tiene que aprender a hacer lo que necesito y poner un poco de sí mismo en ello. De esta manera puedo seguir tomando mis fotografías.

En 1978, utilicé por primera vez una cámara autofocus. Me la dieron para hacer una prueba para la *Camera 35 Magazine*⁷² Era una Konika. Publicaron mis fotografías y un año después ofrecí mi trabajo a la Lighthouse, para enseñar a los ciegos y a los discapacitados visuales cómo tomar fotografías. Conseguí cámaras prestadas con varias empresas y les decía a mis alumnos que fotografiaran lo que sentían. Al final, hicimos una exposición juntos en el SoHo, en Manhattan, que tuvo bastante éxito, incluso salió en el New York Times. Y desde entonces, surgieron muchos cursos de fotografías para personas con discapacidad visual.

9.1.8 Entrevista con Alice Wingwall

Las personas suelen decir todo el tiempo que si eres ciego no puedes tomar fotografías y yo digo: “Eso es ridículo. No aprieto el disparador con mi globo ocular. La cámara la disparo con mi dedo.” Y si la cámara está exactamente delante de mí, sea lo que sea lo que esté delante, yo puedo dispararla y obtener una fotografía. No necesito mirar por el visor. Y llevo muchos años pensando que no hay fotograma (marco) en mi mente, como el rectángulo que delimita las fotografías, porque mi mente se queda deambulando intentando averiguar lo que hay.

⁷² Revista Cámara 35

Tengo una idea en mi mente y quiero compartirla contigo, o con otra persona cualquiera, o con cien personas. Entonces hago la fotografía basada en la imagen que tengo en mi mente. Puede ser mi perro, puede ser un edificio que me gusta, o el perro y el edificio, o alguien de la familia y el edificio, o personas, como las que vimos hoy en Notre Dame⁷³ y que estaban allí para visitar el monumento. Hago la foto para intentar compartir la imagen que formé en mi mente --lo que me gustaría que otras personas vieran. Luego podemos estar delante de la foto, cuando ya está impresa y los que pueden verla, me la pueden describir. Y entonces les diré: ¿Es esta la imagen que tenía en el comienzo? Entonces la chequeamos juntos y vemos cómo quedó. Verificamos cuánto de lo que había en mi imaginación se puede ver reflejado en la fotografía o si en la fotografía hay algo más que me pueda interesar o si puse otras cosas en ella que la ha modificado, de alguna manera.

Pienso que muchos fotógrafos viven en el mundo aisladamente porque ellos realmente piensan sobre la camera y, a lo mejor, tienen algunas fotos en las que todavía miran por el visor para tomarlas, si no son ciegos.

Pero eso realmente no hace mucha diferencia, porque muchísimas personas, personas con las que he hablado y yo hacemos todas las composiciones. Cuando no pueden verlas, a penas conciben la imagen, exactamente como lo hago yo. Por ejemplo, hice una serie de fotos donde quería personas en primer plano, delante de mi cabeza, entonces puse mi cabeza de lado en la mesa y puse las personas delante de mí, la cámara con un objetivo ojo de pez a una distancia que podía alcanzarla con mi brazo extendido y podía disparar la cámara con mi cabeza apoyada en la mesa. Entonces construí la imagen de los modelos en mi cabeza y en la fotografía. Hay un artículo interesante sobre eso en una revista de arte española, creo que se imprime en Madrid. Se llama Art.es, es interesante porque es un juego de palabras: se puede leer “Artes” o también es como una dirección de correo electrónico de España. Me encontré con el editor de esta revista en una feria de fotografía en San Francisco, porque a él le encantó Rumba, mi perro lazarillo. Estábamos algunos fotógrafos ciegos allí. El día siguiente por la mañana

⁷³ Alice y la investigadora habían estado unas horas antes fotografiando cerca de Notre Dame en París.

en el desayuno, me comentó que se había olvidado traerle algo para el desayuno de Rumba. Le invité a conocer mi trabajo. Cuando vio mis fotografías me dijo que podía publicarlas, pero le gustaría tener mi último trabajo. Podemos ponerte en la parte “*Work and Word*”⁷⁴, pero tienes que escribir alguna cosa y luego lo traducimos al español. Lo hice. Envié mi último trabajo y el texto para su editor de arte. Salió en la edición nº 16, si no me equivoco, en noviembre, hace más o menos 3 años. ¡Quedó estupendo! La mujer que había reunido los fotógrafos ciegos me comentó que había estado intentando contactarle, pero no sabía cómo hacerlo. Entonces le dije: “¡Christine, necesitas un perro!” Porque fue Rumba la que hizo la conexión entre él y yo. En realidad, él se había quedado interesado en ella. Eso fue, de cierta manera, interesante, era un evento social, un intercambio de fotógrafos donde unos vendían su trabajo a precios muy altos, otros a precios muy bajos. Y él estaba buscando algún trabajo para publicar en su revista en España. Él solía ir a ferias de arte en Estados Unidos, y creo que en Europa también, no solamente ferias de fotografía, sino también de pinturas y esculturas con la intención de buscar nuevos talentos para publicar en la revista. Luego la persona que organizaba esta feria de fotografía dejó de hacerla puesto que no le rendía mucho dinero. Hacía mucho más dinero en Los Ángeles que en San Francisco, pero para mí fue una gran oportunidad de socialización con personas que estaban metidas en el mundo de la fotografía. No estoy segura sobre la inclusión social a través de la fotografía. Siempre trato de mostrar algunos de mis familiares en distintas maneras de comportarse en público y que las personas que van a ver la fotografía nos puedan vernos tomando fotos, por ejemplo en alguna circunstancia podría tener una foto de mi hija mayor haciendo fotos de mí mientras yo estaría fotografiando a mis padres. Entonces ella también estaría en la fotografía con su cámara, pero ella estaría fotografiándome a mí. Y eso creo que es similar a, por ejemplo, fotografiar a mi perro y alguna cosa que esté lejos detrás de él. Es un intento de hacer una composición usando dos elementos que aparentemente no están juntos y ponerlos muy cerca el uno del otro.

He fotografiado algunos eventos sociales en los que retraté el comportamiento de la gente en grandes masas en las ciudades, pero me interesan más los pequeños

⁷⁴ trabajo y palabra

grupos de personas, como mi familia, por ejemplo. Me gusta fotografiar personas tomando fotos.

Tengo que guiarme por el sonido que producen las personas para poder ubicarlas en mis fotografías. Si quiero hacer un retrato próximo de una persona tengo que pedirle que haga algún sonido para poder saber dónde está para que me pueda aproximar de ella. Pero no me preocupa la perfección.

9.1.9 Entrevista con Vicky Fludd

Siempre me encantó hacer fotografías. Hacía muchas fotos en Antigua, donde nací. En esta época tenía la vista normal y podía ver perfectamente. Me encantaba tomar fotografías de mis amigos y de mi familia en la playa. Nunca llegué a ser profesional: lo hacía por gusto.

Un día tuve un dolor de cabeza fortísimo y no pude imaginar la causa. Pocos días después estaba completamente ciega de los dos ojos. Los médicos no pudieron hacer nada para salvar mi vista. A lo mejor sí la pudieran haber salvado si hubiera llegado antes al hospital. Tenía una serie de tumores en el cerebro que tenían que ser drenados, pero llegué tarde.

Tenía 26 años y la ceguera repentina me sorprendió como un verdugo que me quitó muchas ilusiones. Pensé que, estando ciega, no podría volver a fotografiar. Pero estaba equivocada. Como en Antigua no había tratamiento médico adecuado para mi caso, me vine a vivir en Estados Unidos y, aquí, volví a fotografiar, pero de otra manera. Empecé tomar clases de fotografía y luego pasé a formar parte del colectivo “Seeing with Photography”. Es muy divertido. Además, siempre vengo a hacer fotos en grupo, con otros ciegos. Nos reunimos para fotografiar y nos reímos mucho. No es un lugar donde la gente se está lamentando por su condición. En realidad, en estos momentos nos olvidamos de que somos ciegos.

Una de las razones por la que fotografío, además del placer de fotografiar, es poder probar a la gente que los ciegos somos capaces de hacer cosas bonitas y bien hechas, puesto que parece ser un sentimiento común el de que la gente piense que los ciegos no somos capaces de hacer nada. Es una manera de decirles: “Yo sí soy capaz de hacerlo.”

9.1.10 Entrevista con Ralph Baker

Ciego, no de nacimiento, pero por la mano del hombre, a lo mejor por un acto de Dios. No hace mucho tiempo, cuando ellos me cogieron en el parque con mi cámara y decidieron que era un loco drogado y que necesitaba ayuda asistencial y me metieron en una institución médica. Era legalmente ciego desde hace 15 años y totalmente desde hace dos, tres o cuatro años. Parece que sólo fue ayer.

Cuando estaba en la institución me negaron tomar mi medicina que normalmente usaba para prevenir mi ceguera, sin embargo, me dieron drogas psicotrópicas en tales cantidades hasta llegar a delirar. Las secuelas de la sobredosis de estos psicotrópicos fueron catastróficas: me dejaron totalmente ciego y me dañaron los riñones. Llamaron a un representante para que me sacaran de allí y cambiaron el nombre en los registros haciendo parecer que nunca estuve ahí. Y estaba totalmente ciego.

Como fotógrafo aparecí en el programa de televisión de Ed Sullivan demostrando como podía tomar e imprimir fotos en una lata de café. Poco tiempo después me introdujeron la Polaroid y empecé a hacer fotos por mi barrio, porque en aquellos tiempos -esto debía ser al principio de los 60 o a finales de los 50- era la primera vez que se podía tener la foto instantáneamente. Parte de mi estructura social era mi barrio, mi calle. Ocean Avenue, Park Avenue. Calles por donde la gente iba a pasear y se quedaba. Yo tomaba fotografías de la gente sentada en las entradas de sus casas, en las escalinatas. Me daban 50 céntimos y luego 1 dólar. Seguí haciendo Polaroids hasta que se perfeccionaron las digitales, no hace mucho, más o menos 10 años. Conseguí una

Nikon 690, de precio razonable y luego una impresora HP de color. Empecé a producir y ganaba 10 dólares- ¡Qué maravilla! Ahora conseguía, 10, 20 hasta 30 dólares por las fotos, 10 veces más de lo que ganaba con las polaroids.

En esta época vivía en Brooklyn Heights, muy cerca de Brooklyn Bridge. Empezaba de madrugada a hacer fotos en la promanada antes del puente del Brooklyn. Fotografiaba las personas aprovechando la luz reflejada por los cristales de los edificios de Manhattan. Cruzaba el puente a pie, tomaba fotos en el principio, a la mitad, en el final y acababa en la plaza del Ayuntamiento, donde la gente se va a casar. Lugar de mucho conflicto. Ahí siempre había dinero. Eventualmente acababa preso o me hacían ir, dependía de la actitud. Cuando la policía era prepotente yo reaccionaba y decidía si era un buen día para acabar en la cárcel o quedarme afuera. Me encerraban y pasaba la noche. Me quitaban la cámara y me soltaban la mañana siguiente. Los cargos eran: vendedor ambulante sin licencia, vagabundo, indigencia, perturbador la paz, traspaso a la propiedad de la ciudad, conducta sospechosa. Una vez me retuvieron 10 horas hasta que me entregaron a la CIA, que rápidamente me soltó por la puerta de atrás. Caminaba hacia el World Trade Center, que ya no existe, usando un equipo especial como este aquí: es un objetivo de 2.0mm que retrata todo lo que escucho. 150° y en la vertical tienes que tener cuidado para no fotografiarte los pies. Y de ahí me iba a Battery Park, donde había lugares emblemáticos como Wall Street, Battery Park...

Estaba hablando de Wall Street y ahí está “El Toro” con sus patas, sus cuernos y a la gente le gusta tocarlo, estar por ahí y eventualmente alguien siempre quiere comparar la foto que ha tomado con la mía. Pero, ellos por el general, tienen un objetivo 35mm, eventualmente un 50mm. Yo tengo un 2mm. No hay comparación por la distancia desde que estamos tomando la foto y ellos acaban comprando mi foto. Entonces me voy al parque. No me gusta particularmente el parque para tomar fotos porque las imágenes que están ahí, como la Estatua de la Libertad y el Memorial de los Caídos en Guerra no son imágenes felices. Resulta que la gente no está muy contenta porque sólo es una parte del ambiente y no es como si fuese un retrato de ellos. Entonces no vendo mucho.

De ahí me iba a Uptown donde estaban las torres gemelas y me iba a su laguna, un ambiente tropical paradisíaco, mirando a New Jersey dónde muchos yates de millones de dólares atracaban. Y mucha gente hacía fotos delante de los barcos. Y de ahí seguía por la 5ª Avenida, en verdad Park Avenue South, hasta Broadway, donde están los anticuarios. A la gente le gustaba mucho tomarse fotos delante de las puertas y los muebles de los anticuarios. Seguía mi ruta por la 14, la 23, la 34, ahí estaba Empire State, que es una buenísima foto. Dependiendo del número de autobuses de turistas que venían, tenía también el Madison Square Garden y el Jacob Jabbits Center. Dependiendo de la muchedumbre me iba a la izquierda. Ahí también había mucha gente delante de los coches. A la gente le gustaba mucho que le tomaran retratos ahí, en los coches y cosas así que estaban estacionadas en la calle. A la gente le encanta tomarse fotos delante de estas cosas. Hay cierta calidad de turistas que le gusta tomar fotos delante de estos coches.

A veces me dirigía hasta el Bronx, la calle 125, utilizando como fondos las puertas, los pasillos. A ellos les gustan fotos de día. Por la noche, dependiendo de la época del año, acababa en el Central Park, donde la luz al atardecer es muy especial. Una luz como los cuadros de Rembrandt porque se reflejaba por el agua, en los puentes, los carruajes, por los árboles, la línea del cielo de punta a punta. Otra vez la situación en que te gusta el ambiente, donde quieres tomar la foto y no puedes porque su equipo no es tan adecuado como el mío, entonces se compran mis fotos. No creo que sepan que soy ciego. De vez en cuando alguien lo adivina y le digo que me olvidé las gafas cuando me equivoco trocando los botones y les pido que me lean las instrucciones de los botones.

Y de ahí me voy a la calle 42, 45, 46, Rockefeller Center, donde otra vez, dependiendo de la temporada, es donde ocurren eventos especiales y es más concurrido en Rockefeller Center. Ahí está bien para ganar más dinero. Los mejores días son los miércoles, viernes, sábados y domingos en la Broadway con la calle 46 o la 42. Prefiero la 46. Durante muchos años este era todo mi territorio, por años y años, luego vinieron los otros, que eran como yo, se parecían a mí, pensaban como yo, marginados como yo, pero yo seguía siendo el mejor. No me importaba que esto les proporcionara algo de

comer. Turistas europeos vinieron y se volvieron inmigrantes ilegales y pensaban que eran más listos que yo. Eran, definitivamente, más blancos que yo. Creían que hacían más fotos que yo, que sus fotos era mejores que las mías y eran más baratos que yo. Y yo seguía siendo el mejor y el más caro. Y todavía tengo una muy buena porción de clientes. Llevaba más de 30 años ahí y había un buen número de personas que regresaban y me recomendaban. Porque cada fotógrafo era un personaje. Entonces vinieron las grandes guerras. Siempre había la posibilidad de que te arrestasen. He estado preso de 60 a 80 veces, pero nunca declarado culpable. Casi siempre me dejaron salir. Pero no siempre. Dejé de tomar fotos porque me encarcelaron 3 meses. Me acusaron de estar loco. Me rompieron mis cámaras y me devolvieron una F1-S y una amenaza: que la próxima vez sería por un año. Porque estaba en un estado mental de que algo me decía que había causas por las que se merecía la pena morir. Esa no era una de ellas. ¿Cómo le pueden negar a alguien el derecho de tomar fotos? Entonces dejé de vagar por las calles. Por fin, la policía me dejaba en paz. A muchos veteranos de guerra les dieron el permiso de vendedor ambulante. Ganaron los europeos que estaban protegidos por la primera enmienda de la constitución. A mí no me lo dieron. Es triste porque yo soy un fotógrafo. No me tratan como a Mr Spielberg, Mr Disney, Mr Miromax. Yo que por mi ceguera debería tener preferencia, estoy fichado por mi locura. Y el sistema judicial les ha favorecido. Aunque la ley... Los otros dijeron que sí, así que debe ser verdad la benevolencia y la tolerancia hacia los ilegales. Estamos en un ambiente que favorece a los inmigrantes ilegales, porque esa es la verdadera economía de los Estados Unidos. Así es la economía de América, construida en las espaldas de los que no sabían mejor y les pagaban menos. Trabajan por menos que cualquier americano estaría dispuesto a trabajar. Es lo que ocurre hoy. Y soy fotógrafo por sólo una razón. Soy profesional, por el dinero, estoy ahí, sol, sombra, lluvia, por el dinero.

9.2 Otras entrevistas

9.2.1 Entrevista con la Dra. Myrna Cicely Couto Giron

Myrna Ciceli Couto Giron, (Pelotas, 1936) fue alumna del antiguo instituto de Bellas Artes de Porto Alegre, Brasil durante los años de 1955 y 1956. Es licenciada en Odontología por la Universidad Federal do Rio Grande do Sul (1960), en Psicología por

la Pontificia Universidad Católica do Rio Grande do Sul (1971), hizo un máster en Psicología Clínica por la Pontificia Universidad Católica do Rio Grande do Sul (1975). De 1989 a 1991 frecuentó el taller de escultura del Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre. En 2004 defendió su tesis de doctorado en Psicología intitulada “*Pérdidas y Traumas, capacidad de insight y reparación como aspectos de la personalidad del artista creativo*”, por la Universidad Católica do Rio Grande do Sul. Es autora del libro “*Psicanálisis y Arte, La Búsqueda del Latente*”. Actualmente es editora de la revista de la Sociedad de Psicología de Rio Grande do Sul. Fue profesora de la Facultad de Psicología de la Pontificia Universidad Católica do Rio Grande do Sul por 23 años. Actúa como psicoterapeuta en actividad privada desde 1977, teniendo varias publicaciones en revistas y periódicos de psicología abordando temas ligados al psicoanálisis, creatividad, amor, luto y soledad. Participa de antologías poéticas y literarias y realizó exposiciones individuales y colectivas de arte.

ENTREVISTA:

1. Varios fotógrafos comentan que su peor miedo es sufrir la carencia visual absoluta. Dentro de los conceptos del psicoanálisis, usted cree que este sentimiento pueda estar ligado al complejo de castración? (Por favor explique qué es este complejo.)

El complejo de castración tal como lo desarrolló Freud se refiere al temor que el niño sentiría de ser castrado por el padre, como castigo por sus deseos incestuosos con relación a la madre. En este sentido, la niña, por no tener pene, no podría ser castrada, **ya está castrada**, y no viviría este tipo de angustia. Pero esto dice Freud. Otros autores se ocuparon de esto, como Melanie Klein. Para esta autora, la niña también sufriría una cierta angustia de castración, llamada por ella de angustia femenina, en consecuencia de los ataques fantasiosos dirigidos al cuerpo materno en una edad muy precoz. Tal angustia se revelaría por los temores de no tener el interior de su propio cuerpo en estado sano y perfecto, con capacidad de generar hijos. Esto ocurre porque no puede constatar la perfección de su interior por este ser oculto. A veces sólo un embarazo a término consigue alejar estos temores de manera más definitiva. Otros autores, como

Lacan, asocian la idea de castración con la idea de falta. En este caso todos estaríamos castrados, porque a todos nos falta alguna cosa: los hombres no tienen útero, las mujeres no tienen pene, y por ahí se siguen las limitaciones. Unos tienen dinero, pero no tienen salud, o al revés. Viviríamos bajo el signo de la falta, a todos nos falta alguna cosa.

En cuanto al temor de la ceguera total ser o no una manifestación del temor a la castración es otra historia. Si no hay ningún fundamento razonable para este temor, tal vez se deba pensar en castración. Pero a veces hay un fundamento, como en el caso de Jorge Luis Borges, el poeta argentino, que sabía cuál era su futuro por la enfermedad genética familiar que atacaba sólo a los hombres.

Entiendo más, dentro de los límites normales de intensidad del temor, como un miedo de perder el sentido por ellos considerado más valioso, la vista. Sin embargo, a veces ni siquiera una privación de este tipo impide la creación, como fue el caso de Bethoven, que era sordo.

2. En su libro *Arte y Psicoanálisis, la busca de lo latente*, usted y otros autores vinculan los procesos creativos a las pérdidas y / o a los lutos. Considerando que el acto de fotografiar sea un acto creativo, y que sea una forma de apropiarse de una imagen, ¿el hecho de que alguien se haga fotógrafo puede estar relacionado con el miedo a la pérdida visual?

Lo veo más como una manera de apropiarse de la imagen, para mantenerla materialmente siempre presente. Cuando un bebe nace, su relación con el mundo (madre) se da a través de diferentes toques: de la mirada, de la voz y del tacto. Es así como el bebé se relaciona. Freud lo describía como una de las primeras angustias infantiles el temer quedarse en la oscuridad. No propiamente por el temor de ser atacado por lo desconocido, sino por no ver a la madre, el objeto amado. El deseo de retener las imágenes, en mi opinión, representa una manera de retener aquello que de alguna manera fue amado, y que dentro de algunos instantes no será exactamente igual. Como

escribieron Lulu Santos y Nelson Mota en la canción “Como una onda”, todo cambia, incesantemente sin parar. Así veo ese temor: no como un temor a la ceguera, sino como un temor a la pérdida de lo que es amado.

3. Algunos autores consideran que una persona afectada por la ceguera en edad adulta experimenta una verdadera muerte de la persona que era antes de perder la visión. En este caso, la persona sufriría un luto con relación a sí misma. Basada en los conceptos de su libro, usted cree que la práctica fotográfica, como rescate de una realidad imposible, pueda ayudar en el restablecimiento de su equilibrio interno?

Estoy plenamente de acuerdo en que sea una pequeña/grande muerte que alguien tiene que sufrir en vida. Que es un luto por alguien, que ya se fue en un pasado bastante doloroso. Todos fatalmente pasaremos por un luto de nosotros mismos con el envejecimiento, pero ni de lejos es igual al luto por la privación de la visión.

Si es posible que alguien privado del sentido de la vista pueda fotografiar y elegir sus temas, estoy de acuerdo en que sería un rescate y una lucha titánica para mantener un cierto equilibrio interno y una adaptación a una nueva realidad personal.

4. Actualmente existen muchos fotógrafos ciegos y cursos de fotografías destinados a este grupo de personas. El hecho de un ciego generar imágenes fotográficas, como medio de comunicación, ¿puede tener un efecto psicológico reparador en el sentido de ayudar a superar las limitaciones producidas por la ceguera?

Pienso que sí. Es también una posibilidad de diálogo con los demás.

5. Según Enrique Pajón Mecloy, autor del libro *Psicología de la ceguera*, los ciegos son más propensos al sentimiento de soledad. Usted cree que la práctica de la fotografía por los ciegos puede actuar como un medio de inclusión social?

Claro que sí. Toda privación de un sentido importante como la visión o la audición crea una especie de soledad. Siempre que sea posible hacer alguna cosa que rompa con esta situación, ella será beneficiosa, principalmente por hacer con que el sujeto se sienta nuevamente un miembro de la comunidad humana, y en segundo lugar se da la inclusión social.

6. El concepto de ceguera se puede desdoblar en dos categorías: la ceguera física y la metafórica. Esta última podría ser una ceguera política, emocional, social, artística o aún relacionada a otro tema cualquiera. ¿Existe, en el psicoanálisis, una definición propia de la ceguera?

A esto que denominas de ceguera metafórica, sí, existe un nombre: **negación**. Algunos autores hacen la distinción entre la negación de parte de la realidad externa (si fuera la total realidad externa estaríamos delante de la psicosis), o de la realidad interna (no querer reconocer los propios sentimientos de amor o de odio). De cualquier manera, la negación es siempre un mecanismo de defensa contra la angustia que sería despertada por la completa comprensión de la realidad externa o interna. No toleramos la angustia, y tendemos a defendernos de alguna manera. Sin embargo, la negación es un mecanismo bien arcaico, de quien ya no dispone de muchos recursos psíquicos para enfrentar sus realidades.

7. El acto de fotografiar, hace con que el fotógrafo al encuadrar una imagen, sea obligado a fragmentar la realidad y descontextualizar el objeto fotografiado. Eso, de cierto modo, significa que el fotógrafo “elige” lo que quiere ver, lo que podría significar que al elegir una escena, metafóricamente está ciego para lo que ocurre fuera de ella. Además, en el momento de la toma fotográfica, tiene un ojo cerrado y el otro pegado al visor de la cámara, lo que le quita la visión periférica. En el instante exacto de la toma fotográfica, el visor de la cámara se queda negro. Es un instante de oscuridad. Partiendo de esas consideraciones, ¿sería correcto decir que los fotógrafos sufren una especie de ceguera fundamental?

No sé si eso no sería forzar un poco las cosas. Pero tal vez tengas razón. De cualquier manera, creo que al elegir una escena, lo que el fotógrafo hace es una elección: **esto, y no aquello**. Pero en este caso, cuando creamos alguna cosa ¿no hacemos esto? Nuestros temas son elegidos por nosotros. Y hay un límite, no podemos pintar todo, escribir todo, reproducir todos los sonidos, etc. Cuando hacemos esto, estamos buscando la belleza, y la comunicación de algo que nos fue o es importante. Somos seres limitados, no solamente los fotógrafos, que cargamos una ceguera no fundamental, pero potencial, así como potencialmente cargamos todos los riesgos que puedan afectar un ser humano.

9.2.2 Entrevistas del experimento número 2

Respuestas en negrita

A) **ENTREVISTA CON MARU CALMAESTRA**

Al ponerte la venda en los ojos, ¿has sentido que los otros sentidos se han avivado?

a) **sí** b) no

Si sí, ¿cuáles?

a) **oído** b) **olfato** c) paladar d) **tacto**

¿Has sentido ganas de quitarte la venda?

a) **sí** b) **no**

Comente: **La verdad es que no porque iba acompañada, creo que si hubiese estado sola, me hubiese agobiado, me hubiese sentido insegura, pero así he disfrutado de las sensaciones que me provocaba el no tener visión.**

Al acompañar el proceso y al escuchar la descripción de la foto, ¿has tenido alguna dificultad en componer una imagen mental de la fotografía?

a) sí b) no

Comente: **Angela ha explicado muy bien la foto y las dudas que tenía también me las ha aclarado. Mi imagen mental estaba totalmente clara.**

¿Crees que la imagen mental que has creado se parece a la fotografía?

- a. la imagen mental es igual a la fotografía
- b. la imagen mental es casi igual a la fotografía**
- c. la imagen mental se parece un poco a la fotografía
- d. la imagen mental no se parece a la fotografía
- e. la imagen mental es totalmente distinta de la fotografía.

¿Crees que el dibujo que has hecho corresponde a la imagen mental que has creado?

- a. el dibujo es igual a la imagen mental.
- b. el dibujo es casi igual a la imagen mental**
- c. el dibujo se parece un poco a la imagen mental
- d. el dibujo no se parece a la imagen mental
- e. el dibujo es totalmente distinta de la imagen mental.

B) ENTREVISTA CON MIGUEL TEJERO

Al ponerte la venda en los ojos, ¿has sentido que los otros sentidos se han avivado?

a) sí b) no

Si sí, ¿cuáles?

a) oído b) olfato c) paladar d) tacto

¿Has sentido ganas de quitarte la venda?

a) sí b) no

Comente: **Me acostumbré muy rápido a “disfrutar” de nuevas percepciones, porque sabía que al final vería de nuevo.**

Al acompañar el proceso y al escuchar la descripción de la foto, ¿has tenido alguna dificultad en componer una imagen mental de la fotografía?

a) sí b) no

Comente: _____

¿Crees que la imagen mental que has creado se parece a la fotografía?

- a. la imagen mental es igual a la fotografía
- b. la imagen mental es casi igual a la fotografía**
- c. la imagen mental se parece un poco a la fotografía
- d. la imagen mental no se parece a la fotografía
- e. la imagen mental es totalmente distinta de la fotografía.

¿Crees que el dibujo que has hecho corresponde a la imagen mental que has creado?

- a. el dibujo es igual a la imagen mental.
- b. el dibujo es casi igual a la imagen mental
- c. el dibujo se parece un poco a la imagen mental**
- d. el dibujo no se parece a imagen mental
- e. el dibujo es totalmente distinta de la imagen mental.

C) ENTREVISTA CON THIAGO SABINO

Al ponerte la venda en los ojos, ¿has sentido que los otros sentidos se han avivado?

a) **sí** b) no

Si sí, ¿cuáles?

a) **oído** b) olfato c) paladar d) **tacto**

¿Has sentido ganas de quitarte la venda?

a) **sí** b) no

Comente: **Me sentí cómodo, con ganas de experimentar, confié en los comandos. Tenía ganas de ver lo que pasaba, sin embargo, la idea de construir la imagen en la cabeza me calmaba y me bastaba.**

Al acompañar el proceso y al escuchar la descripción de la foto, ¿has tenido alguna dificultad en componer una imagen mental de la fotografía?

a) **sí** b) no

Comente: **La descripción fue muy clara, rica en detalles. Acompañar el proceso con el oído avivado fue interesante: al oír el “clic”, imaginaba la foto.**

¿Crees que la imagen mental que has creado se parece a la fotografía?

- a. la imagen mental es igual a la fotografía
- b. la imagen mental es casi igual a la fotografía**
- c. la imagen mental se parece un poco a la fotografía
- d. la imagen mental no se parece a la fotografía
- e. la imagen mental es totalmente distinta de la fotografía.

¿Crees que el dibujo que has hecho corresponde a la imagen mental que has creado?

- a. el dibujo es igual a la imagen mental.

- b. el dibujo es casi igual a la imagen mental
- c. el dibujo se parece un poco a la imagen mental**
- d. el dibujo no se parece a la imagen mental
- e. el dibujo es totalmente distinta de la imagen mental

Comentario: **Había entendido perfectamente que la modelo tenía el cuerpo ligeramente girado a la izquierda, pero por falta de práctica en dibujar no supe representarlo. Esa es la razón por la que en mi dibujo la modelo está de frente.**

D) ENTREVISTA CON MARIE-PIERRE CRAVEDI

Al ponerte la venda en los ojos, ¿has sentido que los otros sentidos se han avivado?

- a) sí** b) no

Si sí, ¿cuáles?

- a) oído** b) olfato c) paladar **d) tacto**

¿Has sentido ganas de quitarte la venda?

- a) sí **b) no**

Comente: **Lo que me resultó difícil fue no poder ubicarme en el espacio. No saber dónde me encontraba.**

Al acompañar el proceso y al escuchar la descripción de la foto, ¿has tenido alguna dificultad en componer una imagen mental de la fotografía?

- a) sí **b) no**

Comente: **Me ha ayudado mucho la descripción de Angela y el hecho de tocar a la modelo.**

¿Crees que la imagen mental que has creado se parece a la fotografía?

- a. la imagen mental es igual a la fotografía
- b. la imagen mental es casi igual a la fotografía**
- c. la imagen mental se parece un poco a la fotografía
- d. la imagen mental no se parece a la fotografía
- e. la imagen mental es totalmente distinta de la fotografía.

¿Crees que el dibujo que has hecho corresponde a la imagen mental que has creado?

- a. el dibujo es igual a la imagen mental.
- b. el dibujo es casi igual a la imagen mental
- c. el dibujo se parece un poco a la imagen mental**
- d. el dibujo no se parece a la imagen mental
- e. el dibujo es totalmente distinta de la imagen mental

E) ENTREVISTA CON ESTHER GIMENEZ

Al ponerte la venda en los ojos, ¿has sentido que los otros sentidos se han avivado?

- a) sí** b) no

Si sí, ¿cuáles?

- a) oído** b) olfato c) paladar d) tacto

¿Has sentido ganas de quitarte la venda?

- a) sí **b) no**

Comente: Este ejercicio lo practiqué a menudo en mis clases para piano. Siempre me ha relajado.

Al acompañar el proceso y al escuchar la descripción de la foto, ¿has tenido alguna dificultad en componer una imagen mental de la fotografía?

a) sí b) no

Comente: **El componer una imagen mental no me supuso mucho problema, pero prefiero no disponer de muchos pequeños detalles, eso sí me dificultaba mi visión mental de la imagen.**

¿Crees que la imagen mental que has creado se parece a la fotografía?

- a. la imagen mental es igual a la fotografía
- b. la imagen mental es casi igual a la fotografía**
- c. la imagen mental se parece un poco a la fotografía
- d. la imagen mental no se parece a la fotografía
- e. la imagen mental es totalmente distinta de la fotografía.

¿Crees que el dibujo que has hecho corresponde a la imagen mental que has creado?

- a. el dibujo es igual a la imagen mental.
- b. el dibujo es casi igual a la imagen mental
- c. el dibujo se parece un poco a la imagen mental**
- d. el dibujo no se parece a la imagen mental
- e. el dibujo es totalmente distinta de la imagen mental

F) ENTREVISTA CON ANGELA PIÑÓ

Al ponerte la venda en los ojos, ¿has sentido que los otros sentidos se han avivado?

a) sí b) no

Si sí, ¿cuáles?

a) **oído** b) olfato c) paladar d) **tacto**

¿Has sentido ganas de quitarte la venda?

a) **sí** b) no

Comente: **Me he puesto un poco nerviosa cuando me cogían para caminar y no sabía hacia dónde iba.**

Al acompañar el proceso y al escuchar la descripción de la foto, ¿has tenido alguna dificultad en componer una imagen mental de la fotografía?

a) sí **b) no**

Comente: _____

¿Crees que la imagen mental que has creado se parece a la fotografía?

- a. la imagen mental es igual a la fotografía
- b. la imagen mental es casi igual a la fotografía
- c. la imagen mental se parece un poco a la fotografía**
- d. la imagen mental no se parece a la fotografía
- e. la imagen mental es totalmente distinta de la fotografía.

¿Crees que el dibujo que has hecho corresponde a la imagen mental que has creado?

- a. el dibujo es igual a la imagen mental.
- b. el dibujo es casi igual a la imagen mental
- c. el dibujo se parece un poco a la fotografía**
- d. el dibujo no se parece a la fotografía

e. el dibujo es totalmente distinta de la fotografía.

G) ENTREVISTA CON EDGARD MARQUES

Al ponerte la venda en los ojos, ¿has sentido que los otros sentidos se han avivado?

a) **sí** b) no

Si sí, ¿cuáles?

a) **oído** b) olfato c) paladar d) tacto

¿Has sentido ganas de quitarte la venda?

a) sí **b) no**

Comente: **Como íbamos en grupo y había un sentido en ello, me sentí muy cómodo.**

Al acompañar el proceso y al escuchar la descripción de la foto, ¿has tenido alguna dificultad en componer una imagen mental de la fotografía?

a) sí **b) no**

Comente: **Lo difícil fue plasmarla en mi dibujo, ya que mis habilidades para dibujar son reducidas.**

¿Crees que la imagen mental que has creado se parece a la fotografía?

a. la imagen mental es igual a la fotografía

b. la imagen mental es casi igual a la fotografía

c. la imagen mental se parece un poco a la fotografía

d. la imagen mental no se parece a la fotografía

e. la imagen mental es totalmente distinta de la fotografía.

¿Crees que el dibujo que has hecho corresponde a la imagen mental que has creado?

- a. el dibujo es igual a la imagen mental.
- b. el dibujo es casi igual a la imagen mental
- c. el dibujo se parece un poco a la imagen mental.**
- d. el dibujo no se parece a la imagen mental.
- e. el dibujo es totalmente distinta de la imagen mental.

Comentario: **El dibujo podría parecerse más a la imagen mental, pero mi capacidad de dibujar establece un límite práctico a la transposición.**

H) ENTREVISTA CON GARAZI ERDAIDE

Al ponerte la venda en los ojos, ¿has sentido que los otros sentidos se han avivado?

- a) sí** b) no

Si sí, ¿cuáles?

- a) oído b) olfato c) paladar **d) tacto**

¿Has sentido ganas de quitarte la venda?

- a) sí** b) no

Comente: **Al final, cuando nos comentaban la foto.**

Al acompañar el proceso y al escuchar la descripción de la foto, ¿has tenido alguna dificultad en componer una imagen mental de la fotografía?

- a) sí** b) no

Comente: **Me ha costado un poco entender la postura de la modelo.**

¿Crees que la imagen mental que has creado se parece a la fotografía?

- a. la imagen mental es igual a la fotografía
- b. la imagen mental es casi igual a la fotografía
- c. la imagen mental se parece un poco a la fotografía**
- d. la imagen mental no se parece a la fotografía
- e. la imagen mental es totalmente distinta de la fotografía.

¿Crees que el dibujo que has hecho corresponde a la imagen mental que has creado?

- a. el dibujo es igual a la imagen mental.
- b. el dibujo es casi igual a la imagen mental
- c. el dibujo se parece un poco a la imagen mental**
- d. el dibujo no se parece a la imagen mental
- e. el dibujo es totalmente distinta de la imagen mental.

Comentario: Creo que al quitarnos el sentido de vista, desaparece la ingravidez (al principio no, por el miedo) pero después estamos menos atados al suelo. Cambia la forma de moverte, de relacionarte con el espacio y con los demás. Al principio el oído cobra vital importancia a la hora de ubicarse, pero después el tacto aparece y con él, el olfato y el gusto cobran importancia. Al cambiar el orden de los sentidos se cambia el tipo de sociedad: se vuelve más primitiva.

I) ENTREVISTA CON JAVIER SÁNCHEZ

Al ponerte la venda en los ojos, ¿has sentido que los otros sentidos se han avivado?

- a) sí**
- b) no**

Si sí, ¿cuáles?

- a) **oído** b) olfato c) paladar d) tacto

¿Has sentido ganas de quitarte la venda?

- a) sí b) **no**

Comente: **Tenía curiosidad en experimentarlo, sin embargo, estoy seguro de que sólo me quedé tranquilo, porque volvería a ver.**

Al acompañar el proceso y al escuchar la descripción de la foto, ¿has tenido alguna dificultad en componer una imagen mental de la fotografía?

- a) sí b) **no**

Comente: **según nos iba explicando Ángela, lo iba imaginando todo.**

¿Crees que la imagen mental que has creado se parece a la fotografía?

- a. la imagen mental es igual a la fotografía
b. **la imagen mental es casi igual a la fotografía**
c. la imagen mental se parece un poco a la fotografía
d. la imagen mental no se parece a la fotografía
e. la imagen mental es totalmente distinta de la fotografía.

¿Crees que el dibujo que has hecho corresponde a la imagen mental que has creado?

- a. el dibujo es igual a la imagen mental.
b. el dibujo es casi igual a la imagen mental
c. **el dibujo se parece un poco a la imagen mental**
d. el dibujo no se parece a la imagen mental
e. el dibujo es totalmente distinta de la imagen mental.

Comentario: **No sabía que era capaz de componer una imagen mental más o menos precisa de algo que no puedo ver. Resultó interesante.**

J) ENTREVISTA CON PASCUAL ARROYO

Al ponerte la venda en los ojos, ¿has sentido que los otros sentidos se han avivado?

a) **sí** b) no

Si sí, ¿cuáles?

a) **oído** b) olfato c) paladar d) **tacto**

¿Has sentido ganas de quitarte la venda?

a) **sí** b) no

Comente: **No podía ubicarme y eso me dejó bastante agobiado.**

Al acompañar el proceso y al escuchar la descripción de la foto, ¿has tenido alguna dificultad en componer una imagen mental de la fotografía?

a) **sí** b) **no**

Comente: **La descripción fue bastante clara y lo he entendido todo.**

¿Crees que la imagen mental que has creado se parece a la fotografía?

- a. la imagen mental es igual a la fotografía
- b. la imagen mental es casi igual a la fotografía**
- c. la imagen mental se parece un poco a la fotografía
- d. la imagen mental no se parece a la fotografía

e. la imagen mental es totalmente distinta de la fotografía.

¿Crees que el dibujo que has hecho corresponde a la imagen mental que has creado?

a. el dibujo es igual a la imagen mental.

b. el dibujo es casi igual a la imagen mental

c. el dibujo se parece un poco a la imagen mental

d. el dibujo no se parece a la imagen mental

e. el dibujo es totalmente distinta de la imagen mental.

Comentario: Mi dibujo no se parece mucho a la imagen mental, porque dibujo mal, pero la imagen mental se parece mucho a la fotografía. Además de las explicaciones, el hecho de haber podido tocar la modelo ayudó mucho.